

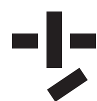
Omar Porras

MIMOS 2014

MIMOS 2014

MIMOS
Schweizer Theater-Jahrbuch 76 – 2014
Annuaire suisse du théâtre 76 – 2014
Annuario svizzero del teatro 76 – 2014
Annuari svizzer dal teater 76 – 2014

Herausgegeben von der
Édité sous la direction de la
A cura della
Edì da la



Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater

Mit Unterstützung von
Avec le soutien de
Con il sostegno di
Cun il sustegn da



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Swiss Confederation

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC

In der gleichen Reihe, beim gleichen Verlag
Dans la même collection, chez le même éditeur
Nella stessa collana, presso lo stesso editore
En la medema collecziun, dal medem editur

Mimos 2011 : *Christoph Marthaler*
Mimos 2012 : *Daniele Finzi Pasca*
Mimos 2013 (avec DVD) : *Yvette Théraulaz*
Mimos 2014 : *Omar Porras*

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur ist Mitglied der SAGW, die Ihre Tätigkeit unterstützt
La Société suisse du théâtre est membre de l'ASSH qui soutient ses travaux
La Società Svizzera di Studi Teatrali è membro della ASSU, che sostiene le sue attività
La Societad svizra dal teater è commembra da l'ASSUS che sustegna sias activitads

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze morali e sociali
Academia svizra da scienzas moralas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



MIMOS 2014

Omar Porras

Herausgegeben von
Édité sous la direction de
A cura di
Edì da

Joël Aguet
Anne Fournier
Paola Gilardi
Andreas Härter



Peter Lang

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

En couverture / Umschlagbild / in copertina / Cover
Omar Porras joue Simon Bolivar
dans Bolivar : fragments d'un rêve,
au Festival Grec 2010, Barcelone fin juin 2010.
Photographie : © Josep Aznar

ISSN: 0026-4385

Peter Lang AG, Hochfeldstrasse 32, 3012 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com





Gestaltung / Graphisme : Büro 146.
Valentin Hindermann, Madeleine Stahel,
Maike Hamacher. Mit Barbara Hoffmann.

In der Schweiz gedruckt / Imprimé en Suisse :
Druckerei Odermatt, Dallenwil

Isabelle Chassot

Omar Porras
artiste sans frontières

Préface

11

Omar Porras
Künstler ohne Grenzen

Vorwort

12

Omar Porras
Artista senza frontiere

Prefazione

13

Omar Porras
An Artist Without Frontiers

Preface

14



Histoire du Soldat de Ramuz et Stravinski, à Am Stram Gram
à Genève en septembre 2003, avec : Joan Mompart (le Soldat)
et Philippe Gouin (le Narrateur).
Photographie : © Marc Vanappelghem.

Omar Porras
artiste sans frontières

Isabelle Chassot
Directrice de l'Office fédéral de la culture

« Je suis Suisse, très suisse » – dit de lui Omar Porras. Né en 1963 en Colombie, il vient s'établir en Suisse où se déroulent les activités de la seconde moitié de sa vie. Premier lauréat du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans-Reinhart 2014, Porras représente un profil typique de la création théâtrale et culturelle suisse, d'une création qui ignore les frontières.

Son style est au carrefour des genres : théâtre parlé, théâtre musical, théâtre dansé, théâtre de masques. Ses mises en scènes sont colorées, musicales, extraverties. Dans le même temps, les pièces traitent de sujets d'une grande portée sociale. Ses interprétations très personnelles de sujets classiques comme *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt sont accessibles à un large public et voyagent dans le monde entier.

Les Prix suisses de la culture ont été redéfinis dès 2012 ; sous cette nouvelle forme, un de leurs objectifs est de renforcer l'accès du public aux différentes disciplines artistiques. C'est ainsi qu'en 2014, les Prix suisses de théâtre ont été décernés à l'occasion de l'inauguration de la première Rencontre de théâtre suisse à Winterthour. L'Office fédéral de la culture se réjouit de poursuivre une tradition et de continuer à collaborer avec la Société suisse du théâtre qui a attribué l'Anneau Hans-Reinhart jusqu'en 2013 et qui, comme pour les millésimes précédents, consacre au lauréat un ouvrage plurilingue de sa collection *Mimos* – Annuaires suisses du théâtre.

Omar Porras est un lauréat idéal qui marque la transition entre l'Anneau Hans-Reinhart et le Prix fédéral. Dans tout ce qu'il est et ce qu'il fait, il est l'ambassadeur d'une Suisse ouverte prête à relever les défis de l'avenir en instaurant la reconnaissance de la diversité culturelle dans notre société ou la participation culturelle par-delà les frontières.

Omar Porras
Künstler ohne Grenzen

Isabelle Chassot
Direktorin Bundesamt für Kultur

«Ich bin Schweizer, sehr schweizerisch» – sagt Omar Porras von sich. Geboren 1963 in Kolumbien, wirkt er inzwischen die Hälfte seines Lebens in der Schweiz. Als erster Gewinner des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2014 repräsentiert Porras ein typisches Profil im Theater- und Kulturschaffen der Schweiz – die künstlerische Kreation kennt kaum Grenzen.

Auch in seinem Theaterstil verbindet er Genres wie das Sprech-, Musik-, Tanz- oder Maskentheater. Seine Inszenierungen sind farbig, musikalisch, komödiantisch. Gleichzeitig berühren die Stücke gesellschaftlich relevante Themen. Seine eigenwilligen Interpretationen von klassischen Stoffen wie Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* sind zugänglich für breitere Bevölkerungskreise und touren weltweit.

Den Zugang zu den verschiedenen Kultursparten zu verstärken, ist eines der Anliegen der ab 2012 neu geschaffenen Schweizer Kulturpreise. So wurden 2014 erstmals die Schweizer Theaterpreise zur Eröffnung des 1. Schweizer Theatertreffens im Theater Winterthur verliehen. Für das Bundesamt für Kultur ist es sehr erfreulich, dass mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, die bis 2013 den Hans-Reinhart-Ring verliehen hatte und wie bis anhin für das vorliegende *Mimos – Schweizer Theaterjahrbuch* zu Ehren des Preisträgers verantwortlich zeichnet, eine gute Zusammenarbeit gefunden werden konnte und damit die Tradition fortgeführt wird.

Omar Porras ist als erster Preisträger nach dem Übergang des Hans-Reinhart-Rings zum Bundespreis ein Glücksfall. Er steht und wirkt als Botschafter für eine offene Schweiz, die sich den Herausforderungen der Zukunft wie der Anerkennung der kulturellen Vielfalt unserer Gesellschaft oder der kulturellen Teilhabe über Grenzen hinweg stellt.

Omar Porras
Artista senza frontiere

Isabelle Chassot
Direttrice dell'Ufficio federale della cultura

«Sono svizzero, molto svizzero», dice di sé Omar Porras. Nato in Colombia nel 1963, ha trascorso metà della sua vita in Svizzera. Vincitore del primo Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2014, Porras rappresenta il tipico profilo della creazione teatrale e culturale della Svizzera, dove l'arte non conosce confini.

Anche nel suo stile teatrale Porras riunisce generi molto diversi nei quali si fondono dialoghi, musica, danza e maschere. I suoi allestimenti teatrali sono variopinti, musicali e comici e toccano tematiche socialmente rilevanti. Le sue estrose interpretazioni di classici, come *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt, sono accessibili al vasto pubblico e in tournée nel mondo intero.

Rafforzare l'accesso alle diverse discipline culturali è uno degli obiettivi dei premi che la Confederazione attribuisce dal 2012. In quest'ottica, nel 2014 sono stati assegnati per la prima volta i Premi svizzeri di teatro in apertura del primo Incontro svizzero dei teatri che si è svolto al Teatro di Winterthur. Per l'Ufficio federale della cultura è una grande soddisfazione avere trovato una continuità nella tradizione e una buona collaborazione con la Società Svizzera di Studi Teatrali, responsabile fino al 2013 dell'assegnazione dell'Anello Hans Reinhart e che, come è avvenuto nell'ultimo triennio, dedica al vincitore un volume plurilingue nella sua collana *Mimos – Annuari svizzeri del teatro*.

È un caso fortunato che proprio a Omar Porras sia stato conferito il primo Gran Premio svizzero di teatro, frutto della transizione dell'Anello Hans Reinhart in riconoscimento federale. Egli è infatti l'ambasciatore ideale di una Svizzera aperta che si prepara ad affrontare, al di là delle frontiere, le sfide future, tra cui il riconoscimento della diversità culturale della società e la partecipazione alla cultura.

Omar Porras
An Artist Without Frontiers

Isabelle Chassot
Director of the Federal Office of Culture

"I am Swiss, very Swiss"—Omar Porras says of himself. Born in Colombia in 1963, he has now spent half of his life working in Switzerland. The first winner of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2014 typifies the theatrical and cultural community in Switzerland: his artistic creativity knows few bounds.

His theatrical style is similarly eclectic, combining within a single genre elements of spoken word, musical theatre, dance and mask theatre. His productions are at once colourful, musical and comedic; they also deal with topical cultural issues. His unconventional interpretations of classical works such as Dürrenmatt's *The Visit* are accessible to a broad cross-section of the population and have toured around the globe.

Improving access to various forms of culture is one of the aims of the Swiss awards for culture created in 2012. They include the Swiss Theatre Awards, which were presented for the first time in 2014 at the opening of the first Swiss Theatre Encounter at Theater Winterthur. The Federal Office of Culture is delighted to be continuing the tradition of a major theatre award in collaboration with the Swiss Society for the Dramatic Arts, which awarded the Hans Reinhart Ring until 2013 and retains responsibility for the book before you, the *Mimos Swiss Theatre Yearbook*, published in honour of the winner.

Omar Porras is the perfect choice to be the first winner in this transition from the Hans Reinhart Ring to the federal award. He stands and acts as an ambassador for an open Switzerland: a country that is ready to grasp the challenges of the future, including the challenge of recognising our society's cultural diversity and participating in culture across frontiers.

Joël Aguet



La Dame de la mer d'après Ibsen, au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, en octobre 2013, avec Jeanne Pasquier (Hilde) et François Praud (Lyngstrand).
Photographie : © Marc Vanappelghem.

Ouverture à la Suisse

Joël Aguet
Membre du Comité de la Société suisse du théâtre

En quelques coups bien joués, Omar Porras a ouvert magistralement une partie spectaculaire sur l'échiquier théâtral genevois, romand, francophone et au-delà. Aujourd'hui avec ce livre, la Société suisse du théâtre lui donne la réplique que mérite son Grand prix suisse de théâtre – Anneau Hans-Reinhart 2014.

Colombien d'origine, installé à Genève depuis un quart de siècle, Omar Porras a obtenu au début de ce millénaire la nationalité suisse. Il a pour cela passé par toutes les étapes d'une longue procédure, ce qui témoigne d'une belle volonté. Au fait, que signifie "être Suisse" pour un homme de théâtre ? Est-ce que cela suppose un état d'esprit particulier ? D'autre part, la Suisse peut-elle apporter quelque chose de plus à un metteur en scène que de lui donner une reconnaissance nationale ? Dans le cas de Porras, qui voyage sans cesse depuis l'âge de vingt ans, qui suscite des collaborations artistiques fructueuses sur plusieurs continents, dont les spectacles tournent abondamment, reste-t-il quelque chose d'utile à faire ? Peut-être, en effet, la Suisse a-t-elle le moyen de l'aider à résoudre un paradoxe. Alors que ce créateur ouvre de nouvelles voies vers la compréhension sensible de grands textes du patrimoine culturel européen, son rayonnement à travers notre continent reste étrangement limité : présentées dans le monde entier, ses réalisations ne passent – pour le moment – ni au Tessin et en Italie, ni en Suisse allemande et en Allemagne ou en Autriche. Le pari du présent ouvrage est d'ouvrir quelques portes sur les cultures germanophones et italophones en actionnant le formidable laboratoire interculturel qu'est la Suisse où cohabitent trois grandes cultures européennes. Pour cela, il faut que ces cultures échangent réflexions, points de vue et connaissances, afin que des formes théâtrales qui enthousiasment d'immenses publics dans l'une

des aires linguistiques puissent être aussi plus aisément reçues par les autres.

L'art théâtral déployé par Porras avec sa compagnie a parfois, au départ, été maltraité par les représentants de la "grande culture" : les spécialistes francophones en dramaturgie sont restés d'abord méfiants. Les experts ont mis du temps à apprécier son énergie, sa force d'évocation, sa capacité de combler le grand public. Maintenant dépassée en Suisse romande comme en France, cette attitude a fait place au respect et à la curiosité. La présente livraison de *Mimos* prend au sérieux ce théâtre coloré, exacerbé et ludique et tente d'expliquer – en plusieurs langues – ce qui fait son intérêt, sa singularité et sa séduction. Dues comme de coutume aux plumes des meilleurs chercheurs en études théâtrales du pays, rejointes pour cette occasion par celles de deux universitaires françaises de référence, une douzaine d'analyses originales consacrées au travail de Porras composent cet ouvrage. Deux de ces études ont été pensées et écrites en allemand, deux autres en italien et toutes ont été traduites ou au moins résumées dans les autres langues nationales et en anglais. S'y ajoutent des entretiens, plusieurs témoignages livrés par des personnalités culturelles qui ont côtoyé le patron du Teatro Malandro, ainsi que, *in fine*, sa "théâtrographie" développée et mise à jour.

2014 est, pour Omar Porras, l'année de la consécration suisse : il a non seulement reçu le Grand Prix et l'Anneau, mais *La Dame de la mer* a aussi remporté le prix du public pour sa scénographie lors de la 1ère Rencontre du théâtre suisse à Winterthour. De surcroît, il vient d'être nommé à la direction du Théâtre Kléber-Méleau à Renens, près de Lausanne – lieu de création chargé d'esprit et doté de moyens de production propres – dont il recevra les clés vers la fin du printemps 2015 des mains de son fondateur, Philippe Mentha[1]. Cet héritage place Porras à l'orée d'une autre étape de son parcours et notre ouvrage, situé sur ce point d'inflexion, s'offre aussi comme un nouveau point de départ pour la réflexion sur l'œuvre en cours.

Le théâtre d'Omar Porras est des plus exigeants pour les comédiens et pour les techniciens. Il fascine tous les publics par ses représentations peuplées de fantômes inoubliables. Il intègre ou restitue au répertoire mondial de grandes œuvres et d'immenses auteurs dont la réalisation ne trouvait pas,

1 Philippe Mentha a lui aussi reçu l'Anneau Hans-Reinhart, en 1980.

ou plus, l'occasion d'entrer en résonance avec notre temps. Il fait circuler des visions puissantes, avec une pulsation vigoureuse et du sang neuf : il vaut la peine de le connaître et de le faire connaître dans toutes les parties du pays comme chez nos voisins.

En ces temps où diverses forces poussent au renfermement, peut-être que pour chaque Suisse aujourd'hui, résister, c'est ouvrir un peu.

Öffnung zur Schweiz

Joël Aguet
Mitglied des Vorstands der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur

Mit einigen meisterlichen Spielzügen hat Omar Porras auf dem Schachbrett des Theaterlebens von Genf, der Romandie, der französischsprachigen Welt und darüber hinaus eine spektakuläre Partie eröffnet. Heute erweist ihm die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur mit dem vorliegenden Buch die Anerkennung, die ihm als Träger des Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2014 gebührt.

Omar Porras ist kolumbianischen Ursprungs und lebt seit einem Vierteljahrhundert in Genf. Zur Jahrtausendwende hat er die schweizerische Staatsbürgerschaft erhalten. Dafür hat er alle Etappen eines langen Verfahrens durchlaufen, was seinen festen Willen beweist. Aber was bedeutet es für einen Theatermenschen überhaupt, ‹Schweizer zu sein›? Braucht es dafür eine bestimmte Gesinnung? Kann andererseits die Schweiz einem Regisseur mehr geben als eine staatliche Ehrung? Gibt es im Fall von Omar Porras, der seit seinem zwanzigsten Lebensjahr unablässig unterwegs ist, der fruchtbare künstlerische Kooperationen auf verschiedenen Kontinenten anstösst und dessen Inszenierungen weitherum auf Tournee sind, noch irgendetwas Nützliches beizutragen? Vielleicht hat die Schweiz tatsächlich das Mittel, ihm bei der Auflösung eines Paradoxes zu helfen. Obwohl dieser Künstler dem sensiblen Verständnis der grossen Texte des europäischen Kulturerbes neue Wege eröffnet, ist seine Ausstrahlung auf unserem Kontinent eigenartig begrenzt: Seine Inszenierungen werden auf der ganzen Welt gezeigt, aber sie sind bislang weder im Tessin und in Italien noch in der Deutschschweiz, in Deutschland oder Österreich zu sehen. Es ist das Anliegen dieses Buches, Türen zur deutschsprachigen und italienischsprachigen Welt aufzustossen, indem es das fantastische interkulturelle Labor der Schweiz, in der drei grosse europäische Kulturen zusammenleben, in Gang setzt. Hierzu müssen diese Kulturen ihre

Gedanken, Standpunkte und Erkenntnisse austauschen, damit Theaterformen, die in einer der Sprachregionen ein breites Publikum begeistern, auch in den anderen Regionen leichter wahrgenommen werden können.

Die Theaterkunst, die Porras und seine Kompanie zeigen, ist in ihren Anfängen durch die Repräsentanten der ‹Hochkultur› gelegentlich verrissen worden: Die französischsprachigen Theaterfachleute waren zunächst misstrauisch. Die Experten haben Zeit gebraucht, um seine Energie zu würdigen, seine Beschwörungskraft und seine Fähigkeit, ein grosses Publikum zu begeistern. Inzwischen ist diese Haltung in der Westschweiz wie in Frankreich überholt und hat dem Respekt und der Neugier Platz gemacht. Die aktuelle Ausgabe des Schweizer Theater-Jahrbuches *Mimos* nimmt dieses bunte, ungezügelte und spielerische Theater ernst und versucht – in mehreren Sprachen – darzulegen, was seine Bedeutung, seine Einzigartigkeit und seinen Reiz ausmacht. Das Buch umfasst ein Dutzend Originalbeiträge zu Omar Porras' Schaffen, wie bei *Mimos* üblich aus der Feder der besten Theaterwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler des Landes, ergänzt durch Aufsätze zweier massgebender französischer Experten. Zwei der Beiträge sind auf Deutsch verfasst, zwei weitere auf Italienisch, und alle sind in die anderen Landessprachen sowie ins Englische übersetzt oder mit Zusammenfassungen in diesen Sprachen versehen worden. Bereichert werden die Aufsätze durch Interviews, Stellungnahmen von Persönlichkeiten der Kultur, die mit dem Patron des Teatro Malandro in Verbindung stehen, sowie, zu guter Letzt, durch die auf den neuesten Stand gebrachte Theatrografie Omar Porras'.

2014 ist das Jahr der schweizerischen Anerkennung Omar Porras': Er hat nicht nur den Grand Prix Theater und den Hans-Reinhart-Ring erhalten, *La Dame de la mer* hat auch den Publikumspreis des 1. Schweizer Theatertreffens für die beste Ausstattung gewonnen. Überdies ist er kürzlich zum künftigen Direktor des Théâtre Kléber-Méleau in Renens bei Lausanne ernannt worden. Die Schlüssel zu diesem mit ordentlichen Produktionsmitteln ausgestatteten Schaffensort voller Esprit wird er im Frühjahr 2015 aus den Händen seines Gründers, Philippe Mentha[1], empfangen. Dieses Vermächtnis stellt den Beginn einer weiteren Etappe auf Porras' Weg dar. Unser Buch erscheint an diesem

1 Philippe Mentha wurde 1980 mit dem Hans-Reinhart-Ring geehrt.

Wendepunkt und bietet sich damit als Ausgangspunkt für das weitere Nachdenken über Porras' Wirken an.

Für die Schauspieler und für die Techniker ist Omar Porras' Theater höchst anspruchsvoll. Sein Publikum fasziniert er mit seinen von unvergesslichen Geistern bevölkerten Inszenierungen. In das weltweite Bühnenrepertoire fügt er grosse Werke und namhafte Autoren ein, denen in der heutigen Zeit nicht oder kaum mehr Gelegenheit gegeben wird, Widerhall zu finden. Er bringt machtvolle Visionen in Umlauf, mit kräftigem Pulsschlag und frischem Blut: Es lohnt sich, ihn zu kennen und ihn in allen Landesteilen ebenso bekannt zu machen wie bei unseren Nachbarn. In dieser Zeit, in der vielerlei Kräfte auf Abschottung drängen, kann Widerstand dagegen für jeden Schweizer und jede Schweizerin bereits ein Stück Öffnung bedeuten.

Übersetzung: Andreas Härter, Martina Albertini

Apertura alla Svizzera

Joël Aguet
Membro del comitato direttivo della Società Svizzera di Studi Teatrali

In poche mosse da maestro, Omar Porras è riuscito ad aprire una partita spettacolare sulla scacchiera teatrale ginevrina, romanda, e anche oltre i confini del mondo francofono. Con il presente volume, la Società Svizzera di Studi Teatrali gli rende omaggio in occasione del conferimento del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart 2014.

Di origini colombiane ma radicato a Ginevra da un quarto di secolo, Omar Porras ha ottenuto la nazionalità svizzera solo all'inizio del nuovo millennio, dopo avere superato tutte le fasi di una lunga procedura e dando quindi prova di una buona dose di determinazione. Ma di fatto, cosa significa "essere svizzero" per un uomo di teatro? Presuppone forse un particolare atteggiamento mentale? E d'altro canto, la Svizzera cos'ha da offrire a un regista teatrale se non un riconoscimento su scala nazionale? Nel caso di Porras, che viaggia incessantemente da quando aveva vent'anni, che suscita proficue collaborazioni artistiche in vari continenti e i cui spettacoli sono spesso in tournée, c'è ancora qualcosa di utile da fare? Forse la Svizzera potrebbe aiutarlo a risolvere un paradosso: benché infatti questo genio creatore si impegni ad aprire nuove strade alla comprensione di grandi opere del patrimonio culturale europeo, la sua risonanza nel nostro continente rimane stranamente limitata. Le sue produzioni sono presentate in tutto il mondo, ma non riescono – per il momento – a varcare la frontiera verso il Ticino e l'Italia come pure verso la Svizzera tedesca, la Germania e l'Austria. La presente monografia si pone l'obiettivo ambizioso di aprire qualche spiraglio verso il mondo germanofono e italofono facendo leva sul formidabile laboratorio elvetico, in cui convivono tre grandi culture europee. Ma è indispensabile che queste culture dialoghino fra loro, scambiandosi riflessioni, punti di vista e conoscenze, affinché le forme teatrali che entusiasmano un

vasto pubblico in una delle aree linguistiche possano essere recepite con maggiore facilità anche nelle altre.

L'arte teatrale sviluppata da Porras e dalla sua compagnia, soprattutto all'inizio, è stata a volte maltrattata dai rappresentanti della "cultura alta". In un primo tempo gli studiosi di drammaturgia francofoni si sono dimostrati diffidenti. Gli esperti ci hanno messo un po' di tempo prima di riuscire ad apprezzare la sua energia, la sua forza evocatrice, la sua capacità di soddisfare le attese del grande pubblico. Ora, nella Svizzera romanda e in Francia questo atteggiamento ha ceduto il posto al rispetto e alla curiosità. La presente edizione di *Mimos* prende sul serio questo teatro colorito, esuberante e ludico e tenta di spiegarne – in più lingue – gli aspetti più interessanti, le peculiarità e il suo fascino. Il volume è composto da una dozzina di contributi di alcuni fra i migliori ricercatori di studi teatrali del paese, cui si aggiungono due corifee del mondo accademico francese. Due saggi si devono a specialisti italofoni, altri due a ricercatori di lingua tedesca. Tutti i contributi sono stati tradotti, o perlomeno riassunti, in altre due lingue nazionali e in inglese. A ciò si aggiungono varie interviste e testimonianze di personalità del mondo della cultura che hanno incontrato il direttore del Teatro Malandro sul loro cammino e, infine, una "teatrografia" aggiornata.

Il 2014 è l'anno del riconoscimento nazionale di Omar Porras: non solo gli è stato conferito il Gran Premio e l'Anello Hans Reinhart, ma *La donna del mare* ha anche ottenuto il premio del pubblico per la migliore scenografia nell'ambito del primo Incontro svizzero dei teatri, tenutosi a Winterthur. Inoltre, recentemente gli è stata offerta la direzione del Teatro Kléber-Méleau di Renens, nei pressi di Losanna – luogo di creazione estremamente vitale e dotato di mezzi propri per la produzione. Il passaggio di testimone con il fondatore, Philippe Mentha[1], è previsto per la primavera del 2015. Con questa eredità Porras intraprende una nuova tappa del suo percorso e la presente monografia, situata al bivio, è a sua volta un punto di partenza che intende offrire spunti di riflessione sull'opera in fieri.

Il teatro di Omar Porras esige molto da attori e tecnici. Con i suoi spettacoli popolati da fantasmi indimenticabili riesce ad affascinare ogni tipo di pubblico. Integra o restituisce al repertorio mondiale grandi opere di autori illustri, che sulla

1 Anche Philippe Mentha, nel 1980, aveva ricevuto l'Anello Hans Reinhart.

scena non riuscivano più a entrare in sintonia con il nostro tempo. Mette in circolazione visioni poderose tramite pulsazioni vigorose e sangue nuovo. Vale la pena di scoprirlo e di farlo conoscere in tutte le regioni del paese come pure oltre frontiera. In questo periodo, in cui varie forze spingono verso la chiusura, forse per ogni svizzero resistere significa aprire uno spiraglio.

Traduzione italiana: Paola Gilardi

Opening up to Switzerland

Joël Aguet
Member of the Board of
Swiss Society for Theatre Culture

With a few well-played moves, Omar Porras has opened a spectacular game on the theatrical chessboard in Geneva, French-speaking Switzerland, and beyond. In this book, the Swiss Society for the Dramatic Arts aims to create a response worthy of his Grand prix suisse de théâtre / Hans-Reinhart Ring 2014.

Originally from Colombia but settled in Geneva for a quarter of a century, Omar Porras became a Swiss citizen at the beginning of the millennium. This involved demonstrating his willingness by undergoing all the stages of a lengthy citizenship process. But what does "being Swiss" mean for a man of the theatre? Does it imply a specific state of mind? Or can Switzerland give a director something more than mere national recognition? In the case of Porras, someone who has been travelling ceaselessly since the age of twenty, who has initiated fruitful artistic collaborations on several continents, and whose productions are frequently on tour, is there anything useful left to do? Perhaps Switzerland has the means to help resolve a paradox. While this creator has opened up new paths to understanding some of the great texts of the European cultural heritage, his influence across the continent has remained strangely limited. His productions might have been put on all over the world, but so far they haven't appeared in Ticino, Italy, German-speaking Switzerland, Germany or Austria. The present work takes the bold move of opening a number of doorways to German- and Italian-speaking cultures by activating the formidable intercultural laboratory that is Switzerland, where three of the great European cultural traditions cohabit. For this to happen and for theatrical forms that excite huge audiences in one of the linguistic regions to be more easily received by the others, these cultures have to exchange ideas, points of view and insights.

In the early days, the theatrical art practised by Porras and his company was mistreated by those representing "high culture", with French-speaking dramaturgical specialists distrustful at first. The experts took time to appreciate his energy, evocative force and ability to satisfy a broad audience. But in both French-speaking Switzerland and in France this attitude has given way to respect and curiosity. The latest edition of *Mimos* takes this colourful, exaggerated, playful theatre seriously and attempts to explain, in different languages, what it is that makes it so interesting, unique and seductive. The present volume consists of a dozen original analytical pieces devoted to the work of Porras, written as is customary for this publication by Switzerland's top experts in theatre studies, joined by specialists from two of France's leading universities. Two of the articles were written in German, two others in Italian, and all have been translated into or at least summarised in the other national languages and English. Added to these contributions are a number of eyewitness accounts from people in the arts who have encountered the head of the Teatro Malandro and, to conclude, the "theatography" he has developed and refined.

This was the year of Omar Porras's consecration in Switzerland: in 2014 he not only received the Grand Prix and the Hans-Reinhart Ring, but his *La Dame de la mer* won the award for the best Swiss production. He has also just been appointed new director of the Théâtre Kléber-Méleau in Renens, close to Lausanne, a lively centre of creation with considerable means of production of its own. Porras will receive the keys from the theatre's founder, Philippe Mentha (who also received the Hans-Reinhart Ring back in 1980), towards the end of spring 2015. This inheritance puts Porras at the threshold of another stage in his career, and our book, situated at this point of inflection, is also designed to provide a new point of departure for reflecting on his ongoing oeuvre.

The theatre of Omar Porras is extremely demanding for both the actors and the technicians. These productions populated with unforgettable phantoms fascinate everyone who experiences them. He has managed to integrate or re-establish in the world repertoire some of the great works and authors that otherwise have had no chance to resonate, or no longer had the chance to resonate, with our times. He propagates powerful visions with a vigorous new pulse. It's worth getting to know Porras. And it's worth telling other

people about him—in all parts of our country, and in neighbouring countries too. In these days when there are so many forces militating towards insulation and withdrawal, maybe for anyone in Switzerland resisting means opening up a little.

English translation: Michael Craig

Danielle Chaperon



Omar Porras dans *Strip-tease* de Mrozek,
à Sévelin (Genève) en février 1997.
Photographie : © Véronique Hoegger.



Abstract

After twenty years of existence, the Teatro Malandro has managed to impose its style. There's a strong temptation to describe this style by enumerating the recognisable elements: grimacing masks, patchwork costumes, coloured lights and sets made of painted cardboard. The term "baroque" often springs to mind as a way of giving the list coherence. This article questions this spontaneous description by pointing out the essentially classical nature of the principles of mise-en-scène that characterise Teatro Malandro's approach. These principles, applied rigorously and consistently, contribute to the readability and hierarchical organisation of the elements of Teatro Malandro's stagecraft. At the heart of all this is the body of the actor, or more precisely the lower part of the actor's body. In fact the story is woven by means of a symbolic investment in the relationship between the ground and the body, the feet and the stage. It's the way that Omar Porras works with this relationship, so often neglected in favour of the upper part of the body and the face, that distinguishes his theatre and creates a new vision of human beings and their relationship with the world.

Danielle Chaperon

Les pieds sur terre

Essai de définition du style d'Omar Porras

> Je pense que pour être metteur en scène,
> il faut avoir les pieds sur terre.[1]

I. Du style

Les spectacles du Teatro Malandro sont reconnaissables entre tous par l'usage récurrent d'un certain nombre de matériaux, formes ou motifs. De ceux-ci, les spectateurs et les critiques s'entendraient sans doute aisément sur l'énumération : masques et costumes bariolés, lumières colorées, effets stroboscopiques, gerbes d'étincelles, pluie de confettis. Une telle liste, même complétée (la musique, la danse) et détaillée (les perruques, les postiches), ne suffirait pourtant pas à décrire le style[2] de la compagnie, car un style ne se limite pas à une addition de symptômes ou de détails. Même si cet inventaire est indispensable, il convient surtout de tenter de comprendre la manière dont les éléments formels s'articulent, se lient les uns aux autres et font sens dans l'œuvre qui est livrée au public.

Du Teatro Malandro et d'Omar Porras, il faudrait donc, de manière transversale aux spectacles, dégager des

1 Omar Porras, dans *Omar Porras*, introduction et entretiens par Luz Marcia García, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Arles/Paris, Actes Sud/Papiers "Mettre en scène", 2011, p. 45.
2 Mathieu Menghini est le premier à parler de *style* à propos du travail d'Omar Porras, voir "Du corps à l'imaginaire", dans *Teatro Malandro et Omar Porras*, Genève/Bogota, Teatro Malandro/Villegas, 2007, p. 54.



Bakkhantes d'après Euripide : le début du spectacle en fresque d'ombres chinoises ; version 2001, au Théâtre de la Ville (Les Abbesses), à Paris.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

principes de composition et les fondements d'une cohérence sémantique. Voilà qui est bien ambitieux ; c'est pourtant une telle entreprise que nous allons tenter au fil de quelques chapitres descriptifs.

II. Des tableaux

Bien que toujours fondés sur des textes, les spectacles du Teatro Malandro sont perçus depuis les débuts de la compagnie comme relevant d'un "théâtre d'images". « L'accent est porté sur la dimension visuelle »[3] constate par exemple René Zahnd en 1995, à propos de l'*Othello* présenté à la Comédie de Genève ; « Tout est tableau ici »[4] résume Alexandre Demidoff au sujet du *Pedro et le Commandeur* créé en 2006 à la Comédie-Française. Remarquons plus concrètement que pendant plus de vingt ans la compagnie est restée fidèle à la bidimensionnalité et à la verticalité de son matériel scénique : écrans, tulles et rideaux disposés parallèlement au bord de la scène. L'action scénique, complétée par des éléments de carton ou de toiles peintes, se détache sur des fonds et s'inscrit dans des cadres, avant de s'imprimer durablement dans la mémoire des spectateurs et sur la pellicule des photographes.

Dans toutes les mises en scène, de l'*Othello* de la Comédie de Genève (1995) à *L'Éveil du printemps* au Forum de Meyrin (2011) en passant par le *Pedro et le Commandeur* de la Comédie-Française (2007) et *Les Fourberies de Scapin* au Théâtre de Carouge (2009), il y a un écran au lointain, un ou plusieurs rideaux parallèles qui structurent le plateau et des décors découpés sur des portants[5]. Les praticables (l'escalier de *Maître Puntila et son valet Matti* – 2007, le mur de *L'Éveil du printemps*) et l'occupation des bords latéraux de la scène (*L'Éveil du printemps*, *Les Fourberies de Scapin*) sont tardifs et rares.

Les scènes inaugurales sont emblématiques de cette esthétique où l'image est comme "projetée" sur la toile. Nombreux sont les spectacles du Teatro Malandro qui commencent en effet par des silhouettes à peine caressées par les projecteurs ou des ombres chinoises qui passent der-

3 R. Zahnd, *24 heures*, Lausanne, 5 octobre 1995.
4 A. Demidoff, *Le Temps*, Genève, 7 décembre 2006.
5 Seule exception notable, *Bolivar Solo* (2011) est présenté au *World Theater Festival Shizuoka under Mt. Fuji* dans un dispositif bifrontal.

rière un tulle[6]. Elles défilent en frise (le train de *La Visite de la vieille dame* dans la version de 2004, les danseurs nus des *Bakkhantes*, la marche des écoliers dans *L'Éveil du printemps*) ou composent une manière de frontispice (le Soldat et le Lecteur ("Narrateur") dans l'*Histoire du Soldat*, Sancho et Don Quichotte encadrant un cheval dans *Ay ! QuiXote*, les pleureurs autour d'un cercueil dans *Roméo et Juliette*). Ces images éclosent au cœur des ténèbres et amorcent, pour le spectateur, un long rêve éveillé. Parfois taxé d'"iconoclaste", le travail de découpage et de montage de scènes empruntées aux grands textes de la littérature dramatique ou épique est donc tout entier voué à la création d'"icônes". Pour *Ay ! QuiXote*, raconte Marco Sabbatini, « nous avons décomposé le long récit de Cervantès en blocs indépendants, afin d'en extraire de petites unités théâtralement pertinentes [...] »[7]. Le dramaturge du Teatro Malandro n'hésite pas à parler aussi d'un travail de "déconstruction". Certains croquis d'Omar Porras se présentent comme une bande dessinée[8], car le spectacle prend la forme d'une succession de vignettes autonomes ou d'arrêts sur image. « Il ne s'agit pas d'apprivoiser l'instant, mais de le percevoir. Et je reviens toujours à cette phrase qui, pour moi, est au cœur du théâtre. Faust : " Si je pouvais dire à l'instant qui passe, arrête-toi ! " »[9]. Cette injonction pourrait bien être adressée par le metteur en scène au texte : arrête-toi, tu es si beau quand tu ressembles à un tableau ! Omar Porras revendique le caractère pictural de son inspiration : « Comme peintre, je m'imprègne de ce qui est écrit et je le transcris en image. Le spectateur, en fidèle du théâtre, déchiffre ce qui est inscrit là. Rien n'y est laissé au hasard, tout y est symbole. »[10] Le rapport aux textes littéraires est celui qu'un peintre d'histoire pouvait entretenir avec la mythologie grecque et latine ou avec l'Écriture sainte : les épisodes en sont à la fois connus et méconnus de tous, disponibles et inépuisables.

6 Voir, par exemple, les premières pages du livre *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit.
7 Marco Sabbatini, "De l'œuvre à la représentation : un texte qui naît sur les planches", dans *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 51.
8 Voir, par exemple, le storyboard de *Noces de sang* dans *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 28.
9 Omar Porras, dans *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 92.
10 Programme de *Ay ! QuiXote*, Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E., 2001, 16e p.

Chez Omar Porras, le peintre reste marqué par la culture religieuse de sa Colombie natale[11]. Il conçoit ses spectacles comme des fresques à épisodes, des chemins de croix à stations, des processions à reposoirs. Dans la même veine populaire[12], on pense aussi au vitrail, en raison des mosaïques de lumière et surtout des nombreux effets de surcadrage de la scénographie : porches, arches, paravents, trônes ont des allures de baies gothiques. Au cœur de ces ornements, les personnages apparaissent comme les figures d'un mystère médiéval qui s'avanceraient en écartant les rideaux d'un décor à "mansions", comme les santons d'une crèche qui s'animeraient sur la table d'un autel.

L'imagerie du Teatro Malandro puise dans l'héritage catholique des frères Porras une efficacité pédagogique digne des séances de lanterne magique du XIX[e] siècle (dont les images sont peintes en couleurs sur des plaques de verre). De nettes bascules d'éclairage, des noirs, des fermetures de rideaux marquent les changements de "vues" ; parfois, pendant les intervalles, un bonimenteur vient apporter un commentaire et annoncer le tableau suivant (le Lecteur-Narrateur dans l'*Histoire du soldat,* un chœur dans *Maître Puntila et son valet Matti,* ou un conteur dans *Bakkhantes*).

Au cours de ces quelques descriptions, il est possible de dégager les deux premiers principes structurants auxquels le Teatro Malandro a paru se tenir pendant plus de vingt ans.

— la bidimensionnalité (plans parallèles, verticalité, cadrage) affirmée des supports de l'image scénique,
— la discontinuité visuelle du "flux spectaculaire".

Bien sûr, ces deux premiers traits ne suffisent pas à définir le style théâtral d'Omar Porras qui n'est nullement prisonnier – comme d'autres peuvent l'être – du modèle de la peinture. Les corps des comédiens du Teatro Malandro sortent évidemment des tableaux pour s'avancer franchement sur le

11 «Pour moi, le théâtre a commencé là, dans ces cérémonies religieuses […]. Je suis devenu enfant de chœur et me suis donc confronté à un certain type de représentations. Mes actions étaient des actions précises, qui avaient valeur de symbole aux yeux de ceux qui regardaient.» Omar Porras dans *Ay ! QuiXote*, progr. cit., 8[e] p.
12 « [Ma mère] connaissait la Bible par cœur. Elle l'a apprise en observant les images saintes, dans les églises ou les chemins de croix.» *Idem*, 16[e] p.

plateau, pour affirmer leur "plasticité" avec tant de résolution que celui-ci sonne sous leurs pas (les metteurs en scène et les spectateurs qui ne jurent que par la peinture ou par le cinéma détestent en revanche le bruit des pas sur le plateau).

III. Des corps

Lorsqu'il commence à travailler un spectacle avec ses comédiens, Omar Porras ne reste pas "à la table", concentré sur l'analyse d'un texte ou le peaufinage d'une adaptation. « Nous ne nous sommes pas assis pour l'écrire ; nous l'avons immédiatement mis à l'épreuve des comédiens »[13], dit-il à propos du texte de *El Don Juan*. À ceux qui s'étonnent (comme ceux de la Comédie-Française) d'être jetés dans l'espace, debout et pieds nus, pendant de longues semaines avant de connaître la distribution et le dernier état du texte, le metteur en scène répond qu'il lui importe de construire le « contenant » avant le « contenu »[14]. Le corps de chaque personnage (le contenant) est fabriqué sur la base d'improvisations qui sollicitent l'imagination de tous les acteurs. Ce n'est que dans un second temps que seront attribués les rôles et les répliques (le contenu) – et que chaque comédien saura quel corps il devra faire exister avec le sien. Or, plus encore qu'un costume et même qu'un masque, un personnage, pour Omar Porras, c'est une posture, une « manière de marcher »[15], une façon de se tenir debout et de « survivre au plateau »[16].

Pour se faire une idée du processus de construction d'un personnage, il est utile de visionner le film documentaire *Omar Porras, sorcier de la scène*[17]. L'une des séquences témoigne des difficultés rencontrées lors de la préparation de *Maître Puntila et son valet Matti*. Omar Porras et Jean-Luc Couchard, le comédien auquel avait été attribué le rôle de Puntila, restèrent bloqués dans une douloureuse incerti-

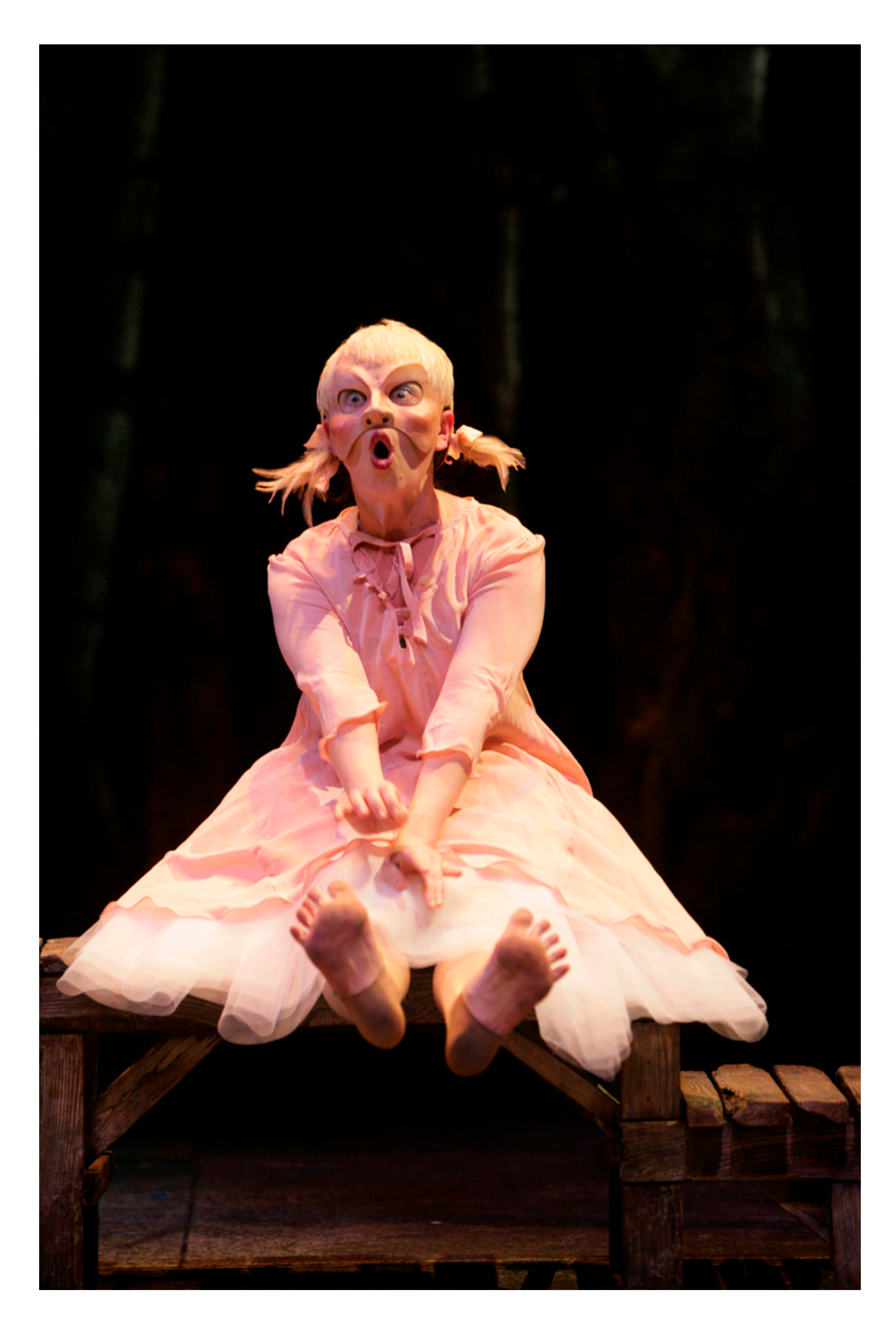
13 Omar Porras, dans Olivier Celik, "Le prince travesti" dans *El Don Juan, L'Avant-scène théâtre*, n° 1180, Paris, 15 mars 2005, p. 77.
14 Omar Porras, dans *Omar Porras*, op. cit., 2011, p. 57.
15 « Je me souviens de ma mère disant : "Ce n'est pas parce que je vois les autres mettre un pied devant l'autre pour marcher que je dois agir de la même manière". À chacun de trouver sa manière de marcher. À chacun de chercher pourquoi il marche ». Omar Porras dans *Ay ! QuiXote*, progr. cit. 6e p.
16 Joan Mompart dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, Nantes, joca seria "Les Carnets du Grand T" n° 15, 2010, p. 58.
17 *Omar Porras, sorcier de la scène*, documentaire (DVD) réalisé par Miruna Coca-Cozma, coproduction Radio Télévision Suisse et Pointprod, 2009.

tude jusqu'à quelques jours avant la première. Le personnage du propriétaire terrien a deux faces également néfastes pour ses employés : l'une débonnaire et généreuse quand il est saoul, l'autre autoritaire et cruelle quand il est à jeun. Il n'était pas aisé, on le devine, de composer *un seul corps* pour ce personnage double, une seule façon de se tenir et de se mouvoir. La solution trouvée, *in extremis*, met en place un personnage tout en rondeurs, centré autour du bassin. Fortement cambré, il pousse un gros ventre postiche en avant ; la tête, les épaules, les bras ballants sont placés, en contrepoids, en arrière du corps. Il ponctue son discours de "coups de ventre", de manière tantôt agressive, tantôt bonhomme, tantôt grivoise, sans pour cela nécessiter des mutations majeures dans la structure corporelle. Lorsqu'il est ivre, il se balance d'avant en arrière pour assurer son équilibre et s'appuie sur le bord extérieur des pieds. Maître Puntila n'est pas seulement une illustration (en jaune et orange), pas seulement une physionomie (des lunettes, un nez rond) : il a une "physiologie".

La coupe des costumes et les postiches contribuent beaucoup à la naissance des physiologies. Prenons l'exemple des *Bakkhantes* et du rôle de Dionysos tenu par Anne-Cécile Moser. Le personnage est caractérisé par sa nudité et des positions provocantes – à la fois alanguies et toniques comme celles d'un félin – jambes et genoux écartés. La comédienne nue porte, pour seul costume, un slip couleur chair agrémenté de tous les attributs du sexe masculin. Le postiche manifeste donc l'androgynie du personnage et permet à la comédienne d'assumer les postures malgré sa nudité. Sa perruque, du même or pâle que son corps poudré, est formée de mêches coniques qui semblent autant de membres écartés. Ce corps ouvert rayonne comme en contrepoint lumineux de l'ombre froide des ventilateurs qui ornent le palais du roi Penthée.

La physiologie (comment se tenir) et la kinésie (comment bouger)[18] d'un personnage entrent en dialogue avec celles des autres. Joué par Omar Porras, le roi Penthée contraste ainsi à tous égards avec Dionysos. Il est droit dans son costume noir, l'un de ses bras est gainé de cuir ; il parle avec les mains, les noue derrière son dos, joue avec sa

18 Cette notion est travaillée par Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008. Voir à ce propos, ici même, l'article de Nicholas Weeks p. 171 sq.



Maître Puntila et son valet Matti de Brecht au Forum Meyrin en avril 2007 :
la Fille de Puntila déchaussée.
Photographie : © Mario del Curto.

matraque. La nuque raide, il ferme ses phrases en rentrant le menton dans son col officier ; il infantilise ses interlocuteurs – même son grand-père Cadmos et même Tiresias. Le rôle bascule au milieu de la pièce, sans préparation, au moment où le roi avoue son désir de voir sa mère sous l'emprise de la bacchanale et devient alors comme un écolier. Si Dionysos enchaîne sans cesse les positions hautes (debout) et basses (à quatre pattes, accroupi, assis par terre), le roi Penthée reste droit, les jambes serrées, sauf lorsqu'il donne des coups de pieds (il est pieds nus comme le reste de la distribution). Dans *Maître Puntila et son valet Matti*, le corps rond de Puntila contraste en tous points avec la silhouette longiligne du valet, incarné par Juliette Plumecoq-Mech : Matti est grand et maigre, les jambes légèrement fléchies forment un losange, les épaules sont portées en avant, la tête est enfoncée, les mains souvent jointes sur le ventre. L'ensemble de la distribution de cette pièce est par ailleurs formidablement composée et très diversifiée : la fille de Puntila a le buste systématiquement penché en avant telle une poupée posée sur un lit (elle porte des tutus pastel, elle lève les pieds et tend les jambes quand elle est assise), le juge penche en arrière, les jambes écartées et le poids reposant sur les talons ; l'attaché d'ambassade fait des mines, de petits gestes et des ronds de jambes avec ses demi-pointes… Le plus extraordinaire est sans doute la rigueur avec laquelle chaque comédien tient son « dessin de mouvement »[19] tout au long du spectacle et "reprend la position" après que le feu de l'interaction l'en a fait sortir. L'alternance d'action et de reprise de position contribue indéniablement au rythme d'un spectacle comme *Maître Puntila et son valet Matti* qui semble "chorégraphié". On peut y reconnaître, à une autre échelle, cette discontinuité du flux spectaculaire que nous avons définie comme caractéristique des œuvres du Teatro Malandro. « Nous voyons les actions scéniques comme une permanente construction et destruction cyclique »[20] explique Omar Porras à propos de l'"imagerie" du Teatro Malandro. L'image, en effet, comme les corps, se disloque et se reconstitue sans cesse.

19 Marco Sabbatini citant Omar Porras, dans *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 52.
20 Dossier de presse pour la création des *Bakkhantes* au Forum Meyrin, chapitre intitulé "Imagerie", janvier 2000, p. 10.

IV. Une force qui vient d'en bas

Les comédiens du Teatro Malandro doivent se forger des jambes fortes et des pieds agiles comme ceux des marins. Ils ne feront pourtant pas d'acrobaties voyantes, pas de culbutes et fort peu de galops. Omar Porras précise : « La première chose qu'un comédien devrait faire, c'est apprendre à être debout. »[21] Rien ne nécessite pourtant autant d'entraînement que d'être capable de décomposer des mouvements et d'en rendre lisible chaque phase. Rien n'est plus épuisant que de pouvoir tenir des postures et des démarches tout au long d'un spectacle. Les muscles du dos et les abdominaux sont mis à rude épreuve et les genoux souffrent. Il existe par exemple un véritable *topos* de la compagnie qui consiste à passer en souplesse, à la seule force des mollets et des cuisses, d'une position accroupie à une position debout. Ainsi, la posture de base de Don Quichotte est-elle celle d'un yoghi ou d'un stylite (au début du spectacle, il se présente, comme Sancho, assis en tailleur sur le chapiteau d'une haute colonne). Sans cesse, le buste droit, Joan Mompart s'assied sur le sol, un genou levé, puis se redresse, puis redescend, puis se relève… Quand il marche, l'anachorète conserve de sa position naturelle des jambes légèrement fléchies. Pour l'*Histoire du Soldat*, Joan Mompart adopte la gestuelle d'un pantin à ficelle, avec des pivots situés aux genoux et aux coudes. Les extrémités des membres retombent bizarrement à chaque pas lorsqu'il marche, les bras et les jambes comme lancés en l'air et en avant. Pour Don Quichotte comme pour le Soldat, de surcroît, Joan Mompart prend garde de ne donner à lire sa silhouette que de face ou de profil – particularité que de nombreux personnages principaux partagent sur la scène du Teatro Malandro. Tout cela demande une maîtrise d'athlète. Pour *Noces de sang* où il incarne le Fiancé, Joan Mompart crée un personnage qui, au début du spectacle, balance les hanches d'avant en arrière en faisant onduler toute la jambe et en frappant les talons dans un mouvement obsédant. Ce trépignement traduit de manière très puissante l'impatience sexuelle : le Fiancé est un adolescent dont le corps cherche à fuir loin de la Mère mais qui reste enchaîné à sa parole. « Toute la construction dramatique de *Noces de sang* prenait

21 Omar Porras, "L'Entretien" avec Olivier Chiacchiari, dans *El Berraco* n° 1, Comédie de Genève, 1997, p. 9.

son essor du mouvement cadencé des pieds du Fiancé »[22]. Ce rythme syncopé, qui devrait culminer avec le mariage, trouvera une forme d'apothéose dans le duel mortel avec Leonardo.

L'identité – physiologique et psychologique – de chaque personnage se révèle donc dans sa manière de bouger, de "porter son corps", de se tenir debout, de supporter, en somme, son existence. Le bas du corps se charge d'une grande partie de l'intensité nécessaire au *drame*. En effet, la volonté, le désir, les pulsions, la force vitale, viennent *d'en bas* et se communiquent au personnage par les parties du corps du comédien qui sont en contact avec le sol. Les pieds, les jambes, le bassin fondent l'individualité des personnages et expriment leur être au monde. Les mains et les bras sont chargés (conformément à l'héritage de l'art oratoire[23]) d'accompagner l'interlocution et de manifester la relation aux autres, tout en prenant appui et impulsion dans les membres inférieurs. On comprend mieux alors, quel corps Omar Porras invente pour Penthée dans les *Bakkhantes* : il concentre symboliquement son pouvoir dans les épaules et les bras pendant que tout le bas de son corps est comme verrouillé dans le refoulement des puissances que représente Dionysos. Tel est le fond proprement *carnavalesque* de la méthode d'Omar Porras : l'identité, l'individualité prennent le corps par en bas. « Le masque commence à l'orteil, il est enraciné au sol et va jusqu'au ciel. […] l'acteur est comme un arbre »[24]. Le masque commence à l'orteil, tout comme – on le devine – la voix et la parole : « Les mots ne sont que le feuillage de la racine de cet arbre. C'est l'arbre, ses racines, ses branches qui font tenir le feuillage.»[25]

Ni les mots ni les images ne seraient vivants sans cet élan végétal, biologique, organique. On aura compris que cet élan ne vient ni de la page de l'auteur, ni de la toile du peintre, ni du masque : il vient du plateau. La sève ne circule pas de haut en bas, mais de bas en haut, elle puise son énergie dans le sol. De quel sol ?

22 Marco Sabbatini, *El Berraco* n° 3, Forum Meyrin, 2000, p. 4.
23 En effet, l'*actio* de la rhétorique classique, qui exerce une grande influence sur la peinture et l'art des comédiens, se concentre sur le haut du corps.
24 Omar Porras, dans *Omar Porras*, op.cit., 2011, p. 70.
25 Omar Porras, "L'Entretien" avec Olivier Chiacchiari, dans *El Berraco* n° 1, doc. cit., 1997, p. 11.

V. Le plateau

Dès les origines du Teatro Malandro, l'espace est très structuré comme en témoigne la petite estrade posée sur le sol du Garage – carré noir situé devant le carré blanc du drap pendu d'*Ubu roi*. Depuis ce premier spectacle, un plateau de dimensions réduites – en forme d'estrade – est posé sur la scène de la salle qui l'accueille. Ainsi en est-il des lames du plancher de *La Visite de la vieille dame*, disposées en éventail, arrangement complété sur le fond par une palissade de même forme et matière : celle-ci peut s'ouvrir sur le milieu en deux volets qui s'écartent ou se rabattre sur l'arrière et doubler ainsi la surface du plateau. Le plateau carré de *Noces de sang* est doublé sur l'arrière par un pont plus large (le tout formant une sorte de T). Le même dispositif est repris pour *Ay ! QuiXote* et pour les *Bakkhantes* et dans la première partie de l'*Histoire du Soldat* (la scène est en revanche "à nu" dès que le Soldat arrive au pays de la Princesse malade).

Ces plateaux, légèrement surhaussés, sont inclinés en direction du public. Le pont arrière ménage au lointain une zone d'où les comédiens peuvent surgir et disparaître. Dans cette coulisse se fomentent des apparitions extraordinaires de beauté qui viennent se dessiner sur la toile de fond, comme celle du Chevalier des miroirs dans *Ay ! QuiXote*. Du fond surgissent tous les personnages qui introduisent les péripéties majeures du récit : le Roi Penthée dans les *Bakkhantes*, Clara dans *La Visite de la vieille dame*, la Fiancée dans *Noces de sang*, les nobles dans *El Don Juan*. La lumière, le bruitage et la musique accentuent la brutalité – parfois merveilleuse, parfois grotesque – de ces apparitions cadrées, centrées, frontales. Il est plus rare, en revanche, que des entrées "à vue" s'effectuent par les côtés[26]. Quand il ne vient pas des lointains, le comédien apparaît en effet au lever d'un rideau ou au gré d'un éclairage. Toutes ces entrées ont pour effet de ne pas faire exister, dans le hors-scène, un monde fictionnel qui serait en continuité avec l'espace du plateau. Celui-ci est totalement affirmé dans son artificialité et assumé dans son isolement.

Les plateaux du Teatro Malandro sont ordinairement percés de trappes. Dans *La Tragique Histoire du docteur Faust*

26 Par exemple, dans *Noces de sang* ou dans *Bakkhantes*, les entrées latérales sont collectives, s'effectuent par le "pont arrière", puis les personnages s'avancent sur le plateau depuis le lointain.

au Garage, celles-ci s'ouvraient et se refermaient comme les couvertures de livres. Les dessous sont restés, depuis lors, beaucoup plus riches que les cintres. La plupart du temps, les personnages reçoivent d'en bas et non d'en haut (mis à part quelques dieux, magiciens ou spectres) des ressources, des visites, des appels. Ce plateau, enfin, est le plus souvent en bois, composé de grosses planches inégales et comme mal assemblées. Dans *El Don Juan*, ce plateau envahit presque la surface entière de la scène ; la bordure irrégulière d'un parquet grossier se découpe tout de même, planche à planche, sur le devant. À l'arrière, symétriquement, la même dentelure apparaît, verticalement, bordant le bas du cyclo d'une palissade très basse. Un (faux) plancher de bois recouvre aussi le sol du café des *Fourberies de Scapin*. La marche sur ces lames de bois est sonore ; les talons et les bâtons cognent[27]. On ne compte pas les personnages qui scandent leurs interventions à coups de canne : le vieux roi Cadmos et le prêtre Tiresias (*Bakkhantes*), la Mère du Fiancé (*Noces de sang*), Don Quichotte avec sa lance (*Ay ! QuiXote*), le Docteur dans *La Dame de la mer*, Clara dans *La Visite de la vieille dame*, Argante, père d'Octave, dans *Les Fourberies de Scapin*.

Les coups de canne sont d'autant plus marquants que, sur ce plateau de bois, on marche souvent à pieds nus. Le *contact* entre le corps et le sol – ce dernier est artificiel mais brut et concret – manifeste puissamment la manière dont chaque personnage habite son corps et le monde. Cette insistance sur la plante du pied n'est pas sans conséquence sur le répertoire du Teatro Malandro. Omar Porras a jusqu'ici choisi des textes qui montrent des êtres écartelés ou séparés par leur relation au sol : terre, patrie, nature, le plateau symbolise (sans le représenter de manière réaliste) tout cela.

VI. Des histoires de pieds

« L'emploi de l'espace reste lié au but de ma méthode de travail : raconter une histoire »[28], rappelle Omar Porras. Chaque spectacle est « une cérémonie pour raconter des histoires. Mais, Mesdames et Messieurs, quelles histoires ?

27 « La scène se transforme en une sorte de vaste tambour. Elle est l'instrument essentiel des *Noces*, l'espace vivant qui pousse les personnages un à un vers leur propre fin.» Chantal Savioz, "Le bazar tragique de Lorca", *Tribune de Genève*, 10 octobre 1997.
28 Dossier de presse de la reprise de *La Visite de la vieille dame*, Théâtre Vidy-Lausanne, septembre 1994.

Nos histoires. »[29] Toutes les histoires ne sont pas pareillement prédisposées à se retrouver sur le plateau du Teatro Malandro. On peut penser, par exemple, que *La Visite de la vieille dame* a retenu l'attention d'Omar Porras en raison des fameux "souliers jaunes" dont tous les habitants de Güllen se chaussent à mesure qu'ils sont tentés de céder au chantage de la milliardaire. Le texte dit aussi qu'Alfred se souvient de la jeune Clara qui « courait pieds nus dans la mousse », alors que la vieille Clara marche sur une prothèse « en ivoire ». Omar Porras juche la vieille dame sur de prodigieuses chaussures à talons. Il décide que tous les personnages auront les pieds nus avant l'arrivée de Clara – le contraste avec les souliers jaunes sera d'autant plus fappant. Alfred, objet de la vengeance de Clara, restera pieds nus jusqu'à la fin de la pièce – ou presque. À la dernière séquence, pour se présenter au procès télévisé qui aboutira à sa condamnation à mort, Alfred a enfilé sur ses haillons un imperméable boutonné jusqu'à la glotte et à ses pied nus des chaussures noires. Pourtant, lors d'une séquence précédente (où il est invité à se trouer la peau lui-même par le Maire qui lui apporte une arme), il manipule longuement une paire de souliers jaunes qu'il semble confectionner ou réparer. Les mises en scène de Porras opposent la plupart du temps des "va-nu-pieds" à des porteurs de souliers et cette distinction s'appuie souvent sur un élément du texte. Par exemple, Maître Puntila et tous les notables de son milieu sont chaussés quand les ouvriers, les villageois et les domestiques vont pieds nus. Les "fiancées" rustiques de Puntila se rendent à pied à la fête à laquelle il les a invitées et achèvent d'user leur unique paire de souliers. Matti commente en chantant : « Toutes les fois qu'à un riche on accorde confiance / Ou qu'on croit à sa bienveillance, on a grand tort, / Et l'on doit remercier la chance / Qu'un soulier soit la seule dépense ! »[30] De même, tous les adolescents de *L'Éveil du printemps* sont pieds et jambes nus quand les adultes sont solidement vêtus et chaussés. La thématique est présente dès l'ouverture du texte : la mère de Wendla, parce que celle-ci a bientôt quatorze ans, médite de rallonger sa jupe. L'adolescente lui rétorque qu'« à [s]on âge, on n'a pas froid, et surtout pas aux jambes. »[31] Curieusement,

29 Omar Porras, programme d'*Othello*, la Comédie de Genève, 1995.
30 Bertolt Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, texte français Michel Cadot, Paris, L'Arche, 1956, p. 95.
31 Frank Wedekind, *L'Éveil du printemps*, mise en scène d'Omar Porras, Paris, *L'Avant-Scène théâtre* n° 1310, 15 octobre 2011, p. 16.

lorsque Wendla demande à Melchior de la battre, elle précisera « frappe-moi sur les jambes » (réplique qui n'est pas reprise sur scène par Porras, mais qui a pu l'inspirer). La poupée avec laquelle joue Wendla – poupée qui sera rossée par Melchior – est dépourvue de jambes.

Il ne s'agit pas seulement pour Omar Porras de diviser en deux camps les personnages, mais de fournir l'occasion d'illustrer certains cas ambigus, hésitants ou transitoires. Ainsi Matti porte-t-il des souliers (très usés) et la fille de Puntila se déchausse-t-elle à tout propos, preuves que leur couple potentiel porte à l'hésitation. Le Proviseur de *La Visite de la vieille dame* résiste longtemps à céder au chantage ; ce n'est qu'à la fin de la scène du procès télévisé que le personnage sort du groupe dans lequel il était pris, mettant en évidence ses souliers devenus jaunes, eux aussi. Dans *La Dame de la mer*, Elida – précédemment chaussée de sandales à talons – est pieds nus pendant les deux actes où elle avoue à son mari sa terreur et sa passion pour un marin disparu et pendant la nuit où elle est en proie à la tentation. Pourtant, au moment d'aller rejoindre son amant, vêtue d'un caban sembable au sien, elle porte les sandales du début – signe avant-coureur qu'elle restera avec son mari. Dans *L'Éveil du printemps*, la mère de Melchior ne veut pas faire partie des adultes moralisateurs et autoritaires. Elle arrive sur scène – depuis la salle – avec des chaussures rouges à la main. C'est donc, de manière ostentatoire, pieds nus qu'elle vient parler à son fils et à Moritz ; mieux, les plis de sa longue jupe de tulle noir, s'ils descendent jusqu'à terre comme les robes des autres femmes, dissimulent peu ses jambes nues que l'on voit en transparence. Après le suicide de son camarade, attribué à sa mauvaise influence, Melchior se présente au conseil de discipline en chaussures noires et chaussettes blanches : mais sa mère – qui s'obstine à ne voir en lui qu'un enfant – a toujours les pieds nus... Soulignons que le plateau de *L'Éveil du printemps* est, par exception, recouvert de terre[32]. Les adolescents s'assoient et se couchent, jouent à s'enterrer, se salissent. «Nous étions couchés sur la terre... », se souviendra Wendla, sans comprendre pourquoi sa mère a fait venir une faiseuse d'ange. Pas de doute, le printemps qui s'éveille vient d'en bas. Les adultes de *L'Éveil du printemps* amènent avec eux les chaises dont ils ont besoin pour cou-

32 Voir l'entretien entre Joël Aguet et Omar Porras ici même, qui explique la naissance de cet espace, pp 100.

per le contact avec ce sol qui porte en lui toutes les pulsions qu'ils refoulent. Comme dans d'autres spectacles, les adolescents ont les jambes peintes et les pieds maquillés (dans *Noces de sang*, des branchages bleus et rouges montent, sous la forme de lignes peintes, le long des mollets, des cuisses, des torses et des bras des amants). Le sang circule de bas en haut, comme si sa nourriture venait de la terre.

La terre recouvre également le plateau de *Bolivar*. Le dramaturge de cette épopée, William Ospina, explique: « Plusieurs conversations préalables avaient sans doute convergé dans ce sens, mais à partir du moment où la terre recouvrit la scène, tout se mit à dialoguer avec elle, et une logique de semailles et d'éclosions, de sillons et de tombes, s'imposa dorénavant, chargeant l'aventure guerrière de Bolivar d'un sens nouveau, souvent bouleversant, car elle l'arrachait à la rhétorique de piédestal et à la propreté des uniformes, et lui rendait son évidence de boue et de sang »[33]. Là encore, le texte comporte des éléments qui entrent en écho avec ce choix: « Écoutez l'appel de la terre ! », dit Alexandre von Humboldt dans un texte qui déterminera l'engagement du "Libertador". Sur scène, Omar Porras, qui incarne Bolivar, est évidemment pieds nus.

Ces pieds nus sont parfois signes de dénuement (*Maître Puntila et son valet Matti*, *La Visite de la vieille dame*), mais aussi d'un désir de liberté, d'élans de vitalité qui sont, il faut le dire, le plus souvent brisés, taris ou neutralisés. Le répertoire du Teatro Malandro n'est pas composé d'histoires qui se finissent bien.

VII. Une vision

Deux nouveaux principes peuvent être dégagés des descriptions précédentes:

— la nudité du plateau, qui affiche son artificialité et sa clôture;
— le primat du bas du corps dans la construction des personnages.

Ces deux principes structurels s'ajoutent à ceux qui ont été glânés au cours des premières descriptions:

— la bidimensionnalité (plans parallèles, verticalité et cadrage) affirmée des supports de l'image scénique;
— la discontinuité visuelle du "flux spectaculaire".

33 William Ospina, dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., p. 83.

À relire ces quatre propositions, on peut être frappé par le fait qu'elles rappellent un style très connu dans le domaine de l'esthétique : le style classique. Voilà qui peut paraître étrange pour le travail d'une troupe et d'un metteur en scène qualifiés depuis longtemps de "baroques". Ces deux catégories esthétiques (et non historiques, précisons-le[34]) ont été élaborées par Heinrich Wölfflin et appliquées aux beaux-arts (architecture, peinture, sculpture, gravure)[35]. Le style classique est défini, par opposition au style baroque, à partir de cinq catégories :

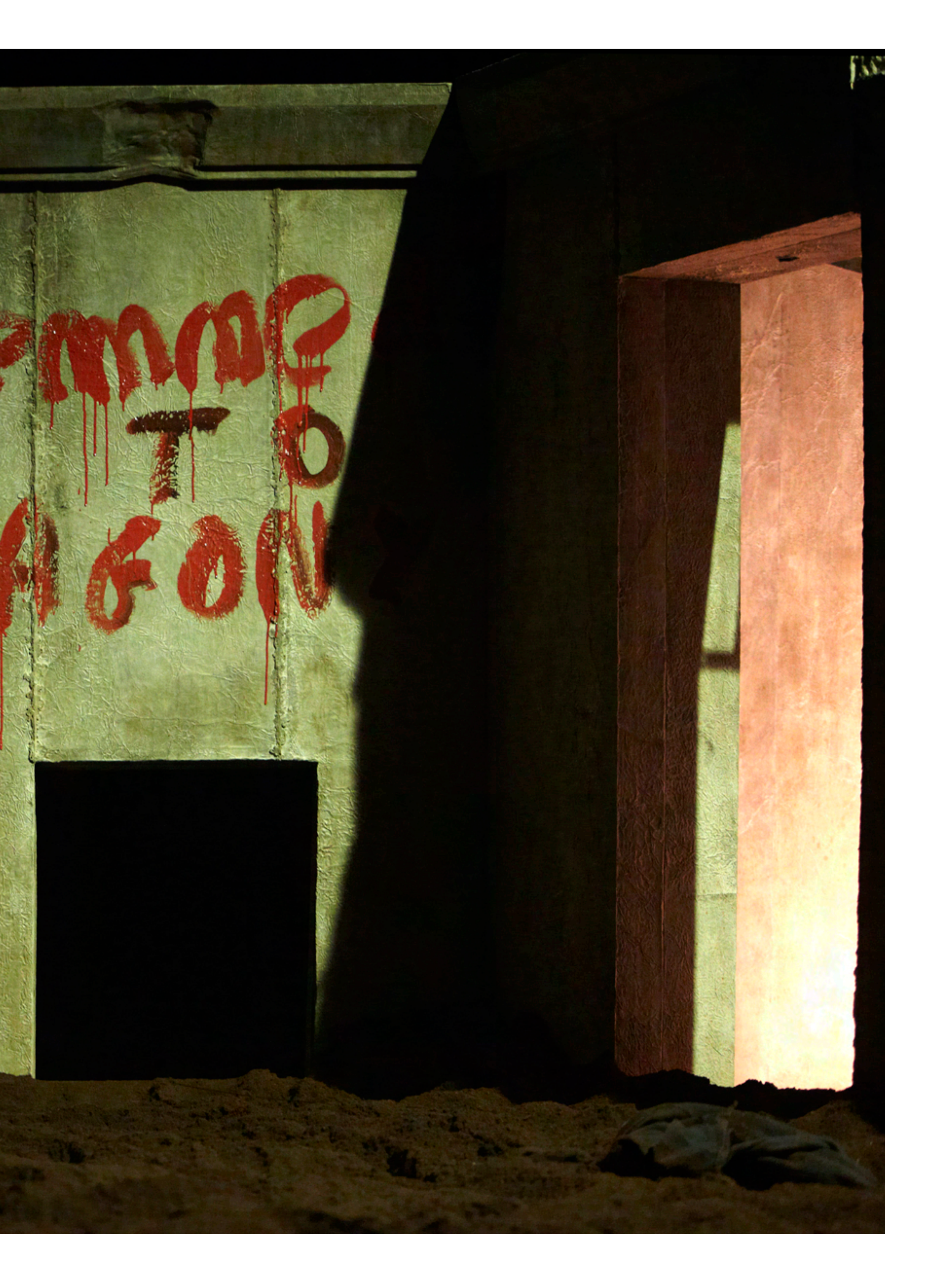
1. la valorisation de la ligne et des contours qui *isole les objets* (vs *pictural*) ;
2. la présentation par surfaces ou plans parallèles et distincts *assurant une plus grande lisibilité* (vs *en profondeur*) ;
3. la *forme* est *fermée*, *close* et les relations de composition sont évidentes (vs *forme ouverte*) ;
4. la pluralité analytique et une harmonie de parties indépendantes (vs *synthèse* et effet global) ;
5. la clarté des formes (vs *obscurité* ou confusion).

Nombre de propos d'Omar Porras pourraient confirmer ce rapprochement avec une culture visuelle classique, héritée de la Renaissance. Il en est ainsi de son attachement à la lisibilité et à l'harmonie ainsi que, par exemple, de son insistance sur les métaphores du dessin et de la ligne : les comédiens sont, pour lui, chargés de tracer des *calligrammes* et des *idéogrammes* (et non pas de se fondre dans une image colorée). « L'espace scénique est comme une page blanche, le corps de l'acteur est le pinceau – ses pieds sont les poils du pinceau. Les gestes sont les idéogrammes, les calligrammes. »[36] Et il répète : « Plus précis, plus précis avec les pieds… Les pieds, c'est comme la main, c'est comme écrire, c'est comme un pinceau. »[37] Une grande partie des caracté-

34 De surcroît les périodisations en Histoire de l'art et en Histoire de la littérature ne coïncident pas, même si l'on s'en tient à un seul périmètre national (la France, par exemple). Les catégories de Wölfflin rappellent celles de Nietzsche dans *Naissance de la tragédie* (1872) : l'apollinien et le dionysiaque.
35 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952 [1915]. Volker Klotz emprunte à cet ouvrage les concepts centraux de *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen* (Belval, Circé "Penser le théâtre", 2006 [1960]). Hans-Thies Lehmann en est l'héritier pour *Le Théâtre postdramatique* (Paris, L'Arche, 2002 [1999]).
36 Omar Porras, dans *Omar Porras*, op. cit., p. 59.
37 Omar Porras en répétition dans *Omar Porras, sorcier de la scène*, documentaire DVD cité, 2009.



L'Éveil du printemps de Wedekind au Théâtre Forum Meyrin en novembre 2011, Moritz (François Praud) dans le décor tagué d'Amélie Kiritzé-Topor. Photographie : © Marc Vanappelghem.



ristiques stylistiques de la mise en scène de Porras contribuent donc à une beauté faite d'harmonie, d'équilibre, de symétrie, de relations claires entre les parties – quand bien même chacune de ces parties pourrait apparaître grotesque, multicolore, bricolée, hérissée de plumes et de lambeaux de tissus. Il n'est pas suffisant, cependant, d'en conclure que les principes de composition des spectacles permettent simplement de "tenir ensemble" des éléments disparates (dans leurs inspirations comme dans leurs matériaux). Le style du Teatro Malandro n'est pas un simple système de compensations : les tensions internes convergent pour se mettre au service des même significations.

Un des principes de composition que nous avons relevés n'entre en effet pas dans la liste des traits classiques proposés par Wölfflin : la construction du personnage. Le « bonheur statique de la Renaissance » (classique) est une « libre vitalité, sans rien de forcé ni d'inhibé, de malaisé ni d'agité » précise Bernard Teyssèdre, un commentateur des thèses de Wölfflin. Le baroque, au contraire, présente « un élan vertical qui n'est pas libre de se déployer, [...] mais lutte contre l'oppression des masses horizontales. »[38] Or cette lutte et cette oppression, contraignent le héros d'Omar Porras, écartelé entre son rapport au sol et les relations qu'il entretient avec les autres. On comprend pourquoi les histoires racontées par le Teatro Malandro sont, essentiellement, des "histoires de corps" : « Mon souci c'est de respecter le poète, de raconter l'histoire et son ciel[39], de raconter le corps. »[40] En effet, c'est dans le corps que se concentre le conflit entre les forces vitales et les puissances mortifères que les textes mettent en jeu. Tout l'appareil visuel de la scénographie est mis au service de cette focalisation, avec toute la puissance de sa séduction. Les corps sont placés sur le plateau comme sur le verre d'un microscope. Bernard Tesseydre affirme que la logique baroque – telle qu'elle est décrite par Wölfflin – s'achève en « agonie de la grâce ». N'est-ce pas une merveilleuse expression pour qualifier l'histoire du corps de la Fiancée de *Noces de sang*, l'histoire des corps adolescents de *L'Éveil du printemps*, du corps d'Ellida (et de ses belles-filles) dans *La Dame de la mer*, du corps de Bolivar, de Don Quichotte, du

38 Bernard Teyssèdre, "Présentation" de Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Brionne, Gérard Monfort, 1998, p. 12.
39 On peut interpréter ce "ciel" comme le fond sur lequel se détache le corps.
40 Omar Porras, "L'Entretien" avec Olivier Chiacchiari, dans *El Berraco* n° 1, 1997, p. 10.

Soldat, de Juliette et même de Don Juan ? Innombrables sont, dans les spectacles du Teatro Malandro, les formes que prend la jeunesse épuisée, et multiples les spectres de la vitalité aliénée, évanouie ou avortée.

Les mises en scène d'Omar Porras relèvent d'un "théâtre d'images" dont les modalités de composition sont d'une clarté analytique, car il s'agit de conduire le regard du spectateur vers des corps menacés dans leur élan vital : des corps dessinés, placés dans un cadre et situés sur un plateau nu[41]. Un aspect fondamental du spectacle n'est pas d'ordre plastique, mais il est irrésistible : le rythme organique de la musique livre le spectateur à l'emprise des corps exposés devant lui, redouble l'empathie éveillée par les forces qui luttent, à vue, dans ces corps[42]. On soupçonne que les principes de composition de la partition sonore des spectacles ne sont pas classiques (plus dionysiaques qu'apolliniens) et qu'ils contrastent avec les principes de construction de l'image. En effet, le son – tressant la musique, le chant, la parole – restaure la continuité du flux spectaculaire que le découpage en tableaux déconstruit ; le rythme emporte dans un même mouvement des corps que leurs physiologies différentes séparent et isolent[43]. La musique est indispensable à la description du style du Teatro Malandro, elle en complète, complexifie et achève le système. À l'échelle du spectacle global, elle contribue à l'harmonie et à l'unité de ses différentes parties. À l'échelle des corps, en revanche, elle peut mettre en évidence, à sa manière, le conflit entre les forces de la vie et l'oppression du collectif (entre battements du cœur et bruits de bottes…), les phases de construction et de reconstruction de la personnalité et de la communauté humaine.

Omar Porras raconte des histoires de corps parce que le spectateur est invité à sentir, dans son propre organisme, les forces mises en œuvre par l'intrigue. Le spectateur

41 Le style de Porras connaît une inflexion à partir de *La Dame de la mer* : les effets de surcadre ont disparu, le cyclo a des bords invisibles de la salle, il arrondit et rend imperméable le fond à toutes les circulations, lesquelles s'effectuent latéralement. La tentative, un peu brouillonne des *Fourberies de Scapin* et la merveilleuse réussite de *L'Éveil du printemps*, comportaient des éléments nouveaux (des panneaux de décor latéraux, des praticables). La scénographie de *La Dame de la mer* accentue la mise en évidence des corps, l'artificialité du plateau et une musique omniprésente : le pianiste qui ouvre le spectacle en jouant de la musique classique remplace symptomatiquement le personnage du peintre prévu par l'auteur.
42 Voir, dans cet ouvrage, l'article de Nicholas Weeks, pp 171–181.
43 *Idem*, l'entretien avec Joël Aguet, pp 96–118.

participe physiologiquement à l'histoire racontée, beaucoup plus que psychologiquement ou intellectuellement. Il doit ressentir "organiquement" ce que signifie laisser "mourir la grâce" en soi, ce que signifie l'étouffer chez les autres.

> Si un jour j'ai des enfants, je les laisserai grandir comme la mauvaise herbe de notre jardin. Personne ne s'en soucie, et ça pousse si haut, si touffu – tandis que les roses, accrochées à leurs supports dans les plates-bandes, s'affaiblissent un peu plus chaque été [44].

44 Frank Wedekind, *L'Éveil du printemps*, *L'Avant-Scène théâtre*, op. cit., 2011, p. 21.

Danielle Chaperon

Mit den Füssen auf dem Boden

Ein Versuch, den Stil von Omar Porras zu definieren

«Ich denke, dass man als Regisseur die Füsse auf dem Boden haben muss.»[1]

I. Stil

Die Aufführungen des Teatro Malandro erkennt man sogleich daran, dass in ihnen häufig spezifische Materialien, Formen und Motive verwendet werden. Kritiker und Zuschauer könnten sie übereinstimmend aufzählen: Masken und bunte Kostüme, farbiges Licht, stroboskopische Effekte, Funken- und Konfettiregen. Allein, eine solche Liste würde nicht ausreichen, um den Stil[2] der Truppe hinreichend zu beschreiben, mag man sich auch noch so bemühen, die genannten Elemente um Musik, Tanz, Perücken und Haarteile zu ergänzen. Denn Stil lässt sich nicht auf eine Aufzählung von Hauptmerkmalen und wichtigen Details reduzieren. Ein Inventar aufzulisten, mag gewiss hilfreich sein, man muss jedoch weiter versuchen, die Art und Weise zu bestimmen, wie sich diese formalen Elemente genau artikulieren, miteinander verbinden und Sinn stiften im Stück, das das Publikum sieht.

1 Omar Porras, in: *Omar Porras*, Introduction et entretiens par Luz Marcia García, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers 2011 (Mettre en scène), S. 45.
2 Mathieu Menghini ist der Erste, der in Zusammenhang mit Omar Porras von «Stil» spricht, in: *Teatro Malandro et Omar Porras.* Bogota: Villegas Editores, 2007, S. 54.

Es ginge darum, in einer die einzelnen Theaterproduktionen übergreifenden Betrachtung die Kompositionsprinzipien und Grundlagen einer semantischen Kohärenz von Omar Porras und seinem Teatro Malandro herauszuarbeiten. Ein ehrgeiziges Projekt! Genau diesem wollen wir uns jedoch in den folgenden Kapiteln widmen.

II. Bilder

Obschon die Aufführungen des Teatro Malandro auf Texten basieren, werden sie seit Beginn als ‹Bildertheater› bezeichnet. René Zahnd bemerkte 1995 anlässlich von *Othello*, an der Comédie de Genève gegeben, dass der Akzent auf dem Visuellen liege.[3] «Alles ist Bildnis hier»[4], schrieb Alexandre Demidoff zum Stück *Don Pedro et le Commandeur*, das an der Comédie-Française 2006 zur Aufführung gelangte. Halten wir fest, dass die Truppe während mehr als 20 Jahren der Zweidimensionalität und der Vertikalität ihres szenischen Materials treu geblieben ist: Leinwände, Tüll und zum Bühnenrand parallele Vorhänge. Das szenische Geschehen wird durch Karton und bemalte Stoffe ergänzt; so zeichnet es sich deutlich vor dem Hintergrund ab und wird unterschiedlich gerahmt, bevor es sich dauerhaft in das Gedächtnis der Zuschauer einprägt und auf dem Film der Fotografen festgehalten wird.

In allen Inszenierungen, von *Othello* an der Comédie de Genève (1995) bis zu *Frühlings Erwachen* am Forum de Meyrin (2011), über *Don Pedro et le Commandeur* an der Comédie-Française (2007) und *Les Fourberies de Scapin* am Théâtre de Carouge (2009), gibt es eine Leinwand im Hintergrund, einen oder mehrere parallele Vorhänge, die die Bühnenebene gliedern, und auf Trägerelementen verteiltes Dekor.[5] Erst relativ spät und selten werden Podeste verwendet (die Treppe in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (2007) und die Mauer in *Frühlings Erwachen*).

Die Eröffnungsszenen, in denen das Bild gleichsam auf die Leinwand ‹projiziert› wird, sind für diese Ästhetik charakteristisch. Zahlreich sind die Schauspiele des Teatro Malandro, in denen zu Beginn, von Projektoren hingezau-

3 R. Zahnd, *24 heures*, 5. Oktober 1995.
4 A. Demidoff, *Le Temps*, 7. Dezember 2006.
5 Die einzige auffällige Ausnahme bildet die zweifrontige Anordnung in *Bolivar Solo* (2011), das im World Theater Festival Shizuoka under Mt. Fuji aufgeführt wurde.

bert, kaum erkennbare Silhouetten aufleuchten oder Schattenspiele hinter Tüll vorbeihuschen.[6] Sie ziehen am Bühnenhimmel vorüber (der Zug in *Der Besuch der alten Dame* in der Version von 2004; die nackten Tänzer in den *Bakchen*, 2004; der Marsch der Schüler in *Frühlings Erwachen*) oder bilden eine Art Frontpartie (der Soldat und der Leser in *Histoire du Soldat*, 2004; Sancho und Don Quichotte, die ein Pferd flankieren, in *Ay! QuiXote*; die Weinenden, die um einen Sarg herumstehen, in *Romeo et Juliette*). Diese Bilder leuchten in der Finsternis auf und beginnen für den Zuschauer einen langen Wachtraum zu träumen. Das Schneiden und Rekombinieren von Szenen aus klassischen Dramen und Epen, das bisweilen als ‹ikonoklastisch› gegeisselt wird, dient also gänzlich der ‹ikonischen› Neuschöpfung. Für *Ay! QuiXote*, erzählt Marco Sabbatini, «haben wir die lange Erzählung von Cervantes in unabhängige Blöcke zerlegt, um daraus kleine, theaterwirksame Einheiten zu gewinnen […]»[7]. Der Dramaturg des Teatro Malandro zögert nicht, auch von einer Arbeit der «Dekonstruktion» zu sprechen. Manche Skizzen von Omar Porras erinnern an Comics[8], denn das Schauspiel präsentiert sich in ihnen als Abfolge eigenständiger Tableaus oder Standbilder. «Es geht nicht darum, den Augenblick zu bannen, sondern ihn zu erfassen. Und ich komme immer wieder auf den Satz zurück, der für mich die Seele des Theaters ausmacht. Faust: ‹Werd' ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch!›»[9] Diese Anweisung könnte gut und gerne der Regisseur an den Text richten: Verweile doch, du bist so schön, wenn du einem Bilde gleichst! Omar Porras stellt eine bildliche Forderung an seine Inspirationsquelle: «Als Maler lasse ich mich ganz vom Geschriebenen erfüllen und übertrage es ins Bild. Der Zuschauer, als treuer Anhänger des Theaters, entziffert dieses dann. Nichts wird dabei dem Zufall überlassen, alles ist Symbol.»[10] Der Bezug zu den literarischen Texten ist demjenigen vergleichbar, den ein Historienmaler zur griechisch-lateinischen Mythologie oder zur Bibel hat: Die Episoden sind ebenso allen bekannt, wie sie von allen verkannt werden; sie sind ebenso allen zugänglich, wie sie unerschöpflich sind.

6 Siehe z. B. die ersten Seiten des Buches *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit.
7 Marco Sabbatini, «De l'œuvre à la représentation: un texte qui naît sur les planches». In: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., S. 51.
8 Siehe z. B. das Storyboard von *Noces de sang* in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., S. 28.
9 Omar Porras, in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., S. 92.
10 Im Programmheft zu *Ay! QuiXote*, Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E., S. 16.

Im Falle von Omar Porras ist der Maler von der religiösen Kultur seines Heimatlands Kolumbien geprägt.[11] Er entwirft seine Schauspiele als Episodenfresken, als Kreuzwege über Stationen, als Altarprozessionen. Nach dem gleichen populären Muster[12] denkt man auch an Kirchenfenster, wegen der Lichtmosaike und vor allem wegen bestimmter üppiger Effekte des Bühnenbilds: Die Vorhallen, Bögen, Wandschirme und Throne lassen einen an gotische Architektur denken. Inmitten dieses Zierrats erscheinen einem die Schauspieler als Personen eines mittelalterlichen Mysterienspiels, die voranschreiten, indem sie die Vorhänge der verschiedenen ‹Zellen› des Dekors einen nach dem andern zur Seite ziehen, als wären sie Figuren einer Altarkrippe, die plötzlich zu Leben erwachten.

Das Bildinventar des Teatro Malandro schöpft aus dem katholischen Erbe der Brüder Porras und gewinnt dabei eine pädagogische Dringlichkeit, die den Laterna-Magica-Aufführungen des 19. Jahrhunderts (mit ihren auf Glasscheiben gemalten farbigen Bildern) ebenbürtig ist. Plötzliche Beleuchtungsänderungen, Bühnendunkel und abrupte Vorhänge symbolisieren Blickwechsel; manchmal, während eines Unterbruchs, erscheint kommentierend ein Sprecher und kündigt das neue Bild an (der Leser, ein Chor oder ein Erzähler in *Histoire du soldat,* in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und in den *Bakchen*).

Aufgrund all dieser Beobachtungen lassen sich nun zwei erste Strukturprinzipien festhalten, die das Teatro Malandro seit mehr als 20 Jahren anzuwenden scheint:

— die *Zweidimensionalität* (parallele Ebenen, Vertikalität, Rahmung), die durch Elemente des Bühnenbilds unterstützt wird,
— die visuelle *Diskontinuit*ät des ‹fliessenden Blicks›.

Sicher genügen diese zwei Merkmale nicht, um den Theaterstil von Omar Porras zu definieren, weil der Regisseur keineswegs, wie manche andere, im Modell der Malerei

11 «Für mich begann das Theater in jenen religiösen Zeremonien [...]. Ich wurde Chorknabe und somit mit einer bestimmten Art der Darstellung bekannt. Was ich ausführte, waren präzise Handlungen, die einen symbolischen Wert in den Augen der Leute hatten, die zuschauten.» Omar Porras in: *Ay! QuiXote*, Programmheft, S. 8.
12 «Meine Mutter wusste die Bibel auswendig. Sie hatte sie gelernt, indem sie die heiligen Bilder in den Kirchen und auf den Kreuzwegen studierte.» Omar Porras in: *Ay! QuiXote*, Programmheft, S. 16.

gefangen ist. Im Teatro Malandro verlassen die Körper der Schauspieler ganz natürlich die Szenenbilder und treten über den Bühnenboden nach vorne, um damit ihre ‹Plastizität› in solcher Entschiedenheit vernehmen zu lassen, dass der Boden unter ihren Schritten widerhallt (Regisseure und Zuschauer, die nur auf Malerei und Kino schwören, verabscheuen das Geräusch der Schritte auf den Brettern).

III. Körper

Wenn sich Omar Porras mit seinen Schauspielern mit einem Stück zu beschäftigen beginnt, mit der Textanalyse und mit der Bearbeitung einer Adaption, bleibt er nie lange ‹am Tisch›. Über den Text von *El Don Juan* sagt er: «Wir haben uns nicht hingesetzt, um ihn zu schreiben; wir haben ihn sogleich auf seine Tauglichkeit für die Schauspieler hin geprüft.»[13] Es gibt bisweilen Mitwirkende (wie bspw. die Schauspieler der Comédie-Française), die sich gehörig darüber wundern, über lange Wochen hinweg, noch bevor sie den Text oder dessen definitive Fassung kennen, in den Raum versetzt zu werden und einfach dazustehen, mit nackten Füssen. Ihnen antwortet der Regisseur, dass es ihm wichtig ist, die «Form» vor dem «Inhalt» zu konzipieren.[14] Der Körper jeder Person (die Form) bildet sich aufgrund von Improvisationen, die die Fantasie der gesamten Truppe fördern. Erst in einer zweiten Phase werden Rollen und Dialoge (der Inhalt) verteilt, wobei der Schauspieler nun weiss, welchen Körper er mit dem seinen existieren lassen muss. Für Omar Porras ist eine Rolle mehr als ihr Kostüm und ihre Maske: Sie ist eine Haltung, ein «bestimmter Gang»[15], die Art und Weise des Stehens und «Überlebens auf der Bühne»[16].

Um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie sich nach und nach eine Rolle ergibt, lohnt es sich, den Dokumentarfilm *Omar Porras, sorcier de la scène*[17] anzusehen.

13 Omar Porras, in: Olivier Celik, «Le Prince travesti». In: *El Don Juan, L'Avant-scène théâtre*, n° 1180. Paris, 15. März 2005, S. 77.
14 Omar Porras, in: *Omar Porras*. Entretiens par Luz Marcia García, op. cit., S. 57.
15 «Ich erinnere mich daran, wie meiner Mutter sagte: ‹Nur weil ich andere Leute einen Schritt vor den andern setzen sehe, muss ich es ihnen noch lange nicht gleich tun.› Jeder soll selber seinen Gang finden. Jeder soll selber den Grund dafür suchen, warum er geht.» Programmheft *Ay! QuiXote*, Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E., 2001, S. 6.
16 Joan Mompart, zitiert in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*. Nantes: Editions joca seria 2010 (Les Carnets du Grand T, n° 15), S. 58.
17 *Omar Porras, sorcier de la scène*, Dokumentarfilm (DVD) von Miruna Coca-Cozma, Koproduktion von Télévision Suisse Romande und Pointprod, 2009.



Face à face du roi Penthée (Omar Porras) et de Dionysos
(Anne-Cécile Moser) dans *Bakkhantes* d'après Euripide,
en janvier 2001 au Théâtre de la Ville (Les Abbesses), à Paris.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Eine der Sequenzen zeigt die Schwierigkeiten im Laufe der Arbeit an *Herr Puntila und sein Knecht Matti* auf. Omar Porras und Jean-Luc Couchard, der den Puntila spielen sollte, waren bis kurz vor der Premiere wie gelähmt und völlig ratlos darüber, was dessen Rollenkonzept betraf. Die Figur des Gutsbesitzers hat zwei Gesichter, die für seine Angestellten gleichermassen unheilvoll sind: das eine gutmütig und grosszügig, wenn er betrunken, das andere autoritär und grausam, wenn er nüchtern ist. Es ist zu erahnen, dass es nicht leicht war, den *einen Körper* für diese januskӧpfige Rolle zu schaffen, eine einheitliche Weise der Haltung und der Bewegungen. Die Lösung war, *in extremis*, eine Figur runder Formen, die ganz aus dem Becken heraus agiert. Der Mann hat ein Hohlkreuz und einen dicken falschen Bauch; der Kopf, die Schultern und die baumelnden Arme hängen als Gegengewicht vornüber. Er schleudert seine Sätze aus dem Bauch heraus, manchmal aggressiv, manchmal sympathisch, manchmal anzüglich, ohne dafür seine grundsätzliche Körperhaltung ändern zu müssen. Wenn er betrunken ist, schaukelt er von vorne nach hinten, um das Gleichgewicht zu halten, und stützt sich dabei auf die Aussenkanten seiner Füsse. Herr Puntila ist nicht nur eine Illustration (gelb und orange), nicht nur eine Physiognomie (mit Brille und runder Nase), er hat auch eine ‹Physiologie›.

Der Schnitt der Kostüme und die falschen Körperteile tragen stark zur jeweiligen Physiologie bei. Nehmen wir das Beispiel von Dionysos in den *Bakchen*, interpretiert von Anne-Cécile Moser. Die Figur wird durch ihre Nacktheit und provokative Posen bestimmt, die katzenartig gleichzeitig schlaff und spannungsgeladen wirken. Die nackte Schauspielerin trägt als einziges Kostüm einen hautfarbenen Slip, der mit den Attributen des männlichen Geschlechts verziert ist. Diese Aufmachung bringt die Androgynität der Rolle zum Ausdruck, vor allem erlaubt sie der Schauspielerin jedoch auch, trotz ihrer Nacktheit verschiedene Haltungen einzunehmen. Ihre Perücke, gleicher blassgoldener Farbe wie ihr gepuderter Körper, ist aus kegelförmigen Strähnen gebildet, die sich ebenso ausstrecken wie ihre Glieder. Dieser offene Körper leuchtet im Kontrast zum kalten Schatten der Ventilatoren, die den Palast des Königs Pentheus schmücken.

Die Physiologie (wie man sich hält) und die Kinesie[18] (wie man sich bewegt) einer Figur treten in Dialog mit denjenigen der andern Darsteller. So hebt sich König Pentheus gänzlich von Dionysos ab. Ganz gerade erscheint er in seinem schwarzen Kostüm; ein Arm ist von Leder umhüllt; er spricht mit den Händen, verschränkt sie hinter seinem Rücken, spielt mit seinem Knüppel. Den Nacken hält er steif, und er beendet seine Sätze, indem er das Kinn in seinen Offizierskragen drückt. Seine Gegenüber behandelt er wie Kinder, sogar wenn er mit seinem Grossvater Kadmos oder mit Tiresias spricht. Ohne Vorbereitung kippt die Rolle mitten im Stück, wenn der König seinen Wunsch preisgibt, seine Mutter unter dem Einfluss des Bacchanals sehen zu wollen; er wird also gleichsam zum Schüler. Während Dionysos dauernd seine Körperhaltung variiert (aufrecht, auf allen vieren, in der Hocke, auf dem Boden sitzend), bleibt der König gerade, die Füsse eng beisammen, ausser wenn er Fusstritte austeilt (er ist übrigens barfuss wie der Rest der Besetzung). In *Herr Puntila und sein Knecht Matti* kontrastiert der runde Körper von Puntila vollständig mit den eckigen Umrissen seines Knechts, den Juliette Plumecoq-Mech spielt: Matti ist gross und mager, die leicht gebeugten Beine lassen an eine Raute denken, die Schultern ragen nach vorn, der Kopf wirkt eingedrückt, die Hände sind oft über dem Bauch gefaltet. Die gesamte Besetzung dieses Stücks ist übrigens herrlich vielfältig und gekonnt durchkomponiert: Die Tochter Puntilas neigt sich systematisch vornüber wie eine Puppe, die auf einem Bett sitzt (sie trägt pastellfarbene Ballettröckchen, sie hebt die Beine und streckt die Arme aus, wenn sie sitzt), der Richter lehnt sich zurück, mit gespreizten Beinen und mit dem ganzen Gewicht auf den Fersen; der Botschafts-Attaché zieht ein Gesicht, macht kleine Gesten und scharwenzelt mit seinen Ballettschuhen… Das Aussergewöhnlichste ist jedoch die eiserne Konsequenz, mit der jeder Schauspieler sein «Bewegungsmuster»[19] durch das ganze Stück hindurch aufrechterhält und immer wieder seine Haltung einnimmt, wenn eine feurige Interaktion ihn davon abgebracht hat. Die Abfolge zwischen Aktion und Wiedereinnahme der Grundhaltung trägt unzweifelhaft zum besonderen Rhythmus ei-

18 Diesen Begriff untersucht Guillemette Bolens, *Le Style des gestes, Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne: Editions BHMS 2008. Siehe dazu den Artikel von Nicholas Weeks in diesem Band, S. 171 f.
19 Gemäss Marco Sabbatini, der Omar Porras zitiert, in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., S. 52.

nes Schauspiels wie *Herr Puntila und sein Knecht Matti* bei, was Ausdruck einer ‹Choreographie› zu sein scheint. Wir können hier auf einer weiteren Ebene jene Diskontinuität des fliessenden Blicks erkennen, wie wir sie als für die Werke des Teatro Malandro charakterstisch definiert haben. «Wir sehen die szenischen Handlungen als dauernde, zyklische Konstruktion und Dekonstruktion»[20], erklärt Omar Porras in Bezug auf die Bilderwelt des Teatro Malandro. Wie die Körper lösen sich auch die Bilder dauernd auf und formieren sich wieder aufs Neue.

IV. Eine Kraft, die von unten kommt

Wie Seeleute müssen sich die Schauspieler des Teatro Malandro starke Beine und flinke Hände antrainieren. Sie werden jedoch keine spektakulären Kunststücke vorführen, keine Purzelbäume schlagen und wenig herumrennen. «Das Erste, was ein Schauspieler beherrschen muss, ist dastehen»[21], bemerkt Omar Porras. Nichts braucht jedoch mehr Training als das Vermögen, Bewegungen zu zergliedern und deren einzelne Phasen sichtbar zu machen. Nichts ist so ermüdend wie das Bewahren bestimmter Haltungen und Gangarten über ein ganzes Schauspiel hinweg. Die Rücken- und Bauchmuskeln werden dabei auf eine harte Probe gestellt, und die Knie haben zu leiden. Es gibt zum Beispiel einen eigentlichen *Topos* der Truppe, der darin besteht, ganz geschmeidig, nur mit der Kraft der Waden und der Oberschenkel, aus der Hocke ins Stehen zu gelangen. So ist die Grundhaltung von Don Quichotte die eines Yogis oder eines Säulenheiligen (zu Beginn des Stücks sitzt er wie Sancho im Schneidersitz oben auf dem Kapitell einer hohen Säule). Rastlos, mit aufrechtem Oberkörper, setzt sich Joan Mompart auf den Boden, hebt ein Knie, steht wieder auf, lässt sich erneut nieder, erhebt sich dann wieder... Wenn der Anachoret auf- und abgeht, bewahrt er sich von seiner natürlichen Haltung die leicht gebeugten Beine. Für *Histoire du soldat* nimmt Joan Mompart marionettenhafte Bewegungen an, mit Drehpunkten in den Knien und in den Ellbogen. Die Extremitäten fallen bei jedem Schritt merkwürdig herab, als ob er Arme und Beine in die Luft und vor sich her würfe.

20 Pressedossier für die Entstehung der *Bakchen* im Forum de Meyrin, Kapitel «Imagerie».
21 Omar Porras, «L'Entretien» mit Olivier Chiacchiari. in: *El Berraco*, n° 1, 1997, S. 9.

Für Don Quichotte und auch für den Soldaten achtet Joan Mompart weiter darauf, sich nur von vorne oder im Profil zu zeigen, eine Besonderheit, die für viele Figuren auf der Bühne des Teatro Malandro gilt. All das verlangt ein athletisches Können auf hohem Niveau. Am Anfang von *Noces de sang*, wo Joan Mompart den Verlobten gibt, wippt er mit den Hüften von vorne nach hinten, wobei er mit dem ganzen Bein wellenförmige Bewegungen macht und die Fersen in einem bohrenden Rhythmus auf dem Boden aufschlagen lässt. Mit Macht verrät dieses Getrampel die sexuelle Ungeduld: Der Verlobte ist ein Jüngling, dessen Körper der Mutter entfliehen will, der jedoch an ihr Wort angekettet bleibt. «Der ganze dramatische Aufbau von *Noces de sang* beginnt in der schlagenden Bewegung der Füsse des Verlobten.»[22] Dieser synkopierte Rhythmus, der in der Hochzeit kulminieren sollte, wird im tödlichen Duell mit Leandro seinen Höhepunkt finden.

Die physiologische und psychologische Identität jeder Figur zeigt sich in der Art der Bewegung, wie einer ‹seinen Körper trägt›, wie er dasteht, den andern gegenüber, schliesslich, wie er seine Existenz aushält. Der untere Teil des Körpers ist vor allem für die Intensität des *Dramas* verantwortlich. Der Wille, das Begehren, die Triebe, die Lebenskraft, all das kommt *von unten* und überträgt sich auf die Figur über die Körperteile, die in Kontakt mit dem Boden sind. Die Füsse, die Beine und das Becken bilden die Individualität der Personen und drücken letztendlich ihre Anwesenheit in der Welt aus. Den Händen und den Armen kommt es zu (gemäss dem Erbe der Redekunst[23]), die Unterhaltung zu begleiten und die Beziehung zu den andern auszudrücken, wobei sie dabei Anstoss und Stütze aus den unteren Gliedern empfangen. Nun begreift man besser, was es mit dem Körper von Pentheus auf sich hat, den Omar Porras für ihn in den *Bakchen* ersonnen hat: Symbolisch bündelt er dessen Macht in seinen Schultern und Armen, während sein unterer Körper wie eingesperrt wirkt, weil er die Kraft des Dionysos verdrängt. Das ist die Grundlage der recht eigentlich *karnevalesken* Methode von Omar Porras: Die Identität und die Individualität gelangen von unten her in den Körper. «Die Maske beginnt in der Zehe, sie ist im Boden

22 Marco Sabbatini, *El Barraco*, n° 3, 2000, S. 4.
23 Die *actio* der klassischen Rhetorik, die einen grossen Einfluss auf die Malerei und die Schauspielkunst ausübt, konzentriert sich auf den oberen Körperbereich.

verwurzelt und reicht bis zum Himmel. [...] der Schauspieler ist wie ein Baum.»[24] Die Maske beginnt in der Zehe genauso wie – man ahnt es – die Stimme und das Wort: «Die Wörter sind nur das Laub der Wurzel dieses Baumes. Der Baum, seine Wurzeln und seine Äste halten das Laub.»[25]

Weder die Wörter noch die Bilder wären ohne diesen pflanzlichen, biologischen, organischen Schwung lebendig. Dieser Schwung stammt nicht vom Text des Autors, nicht vom Gemälde des Malers, nicht von der Maske. Nein, er stammt von der Bühne. Saft und Kraft fliessen nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben; Energie schöpft man aus dem Boden. Aus welchem Boden?

V. Die Bühne

Seit den Anfängen des Teatro Malandro ist der Raum klar strukturiert, wie das kleine Podest es deutlich macht, das in *Ubu roi* auf dem Boden des Théâtre du Garage steht: ein schwarzes, liegendes Viereck vor einem weissen, viereckigen Tuch, das dahinter hängt. Seit diesem ersten Schauspiel steht im Theatersaal ein klar bemessener Bühnenboden in Form einer Estrade. So gibt es die fächerförmigen Bodendielen im *Besuch der alten Dame*. An sie schliesst ein Holzzaun in derselben Anordnung und aus identischem Material an. Dieser lässt sich in der Mitte öffnen und in zwei Hälften teilen; oder man klappt ihn nach hinten und verdoppelt dadurch die Bühnenoberfläche. Der quadratische Bühnenboden in *Noces de sang* verdoppelt sich nach hinten mittels einer grossen Zugangsfläche; das Ganze bildet zusammen eine Art T. Dieselbe Anordnung findet man auch in *Ay! QuiXote*, in den *Bakchen* und im ersten Teil von *Histoire du Soldat* (hingegen ist die Bühne ‹kahl›, sobald der Soldat im Land der kranken Prinzessin ankommt).

Diese leicht erhöhten Bühnen sind gegen das Publikum hin abgeschrägt. Das hintere Ende führt in die horizontale Tiefe, wo die Schauspieler auftreten und abgehen können. So sieht man in dieser Kulisse ausserordentlich schöne Auftritte, die sich vor der Leinwand klar abzeichnen, wie diejenige des Spiegelritters in *Ay! QuiXote.* Von hinten erscheinen alle Personen, die eine entscheidende

24 Omar Porras, zitiert in: *Omar Porras*. Entretiens par Luz Marcia García, op. cit., S. 70.
25 Omar Porras, «L'Entretien» mit Olivier Chiacchiari. In: *El Berraco*, n° 2, S. 11.

Wendung in der Erzählung herbeiführen: König Pentheus in den *Bakchen*, Clara im *Besuch der alten Dame*, die Verlobte in *Noces de sang*, die Adligen in *El Don Juan*. Das Licht, die Geräuschkulisse und die Musik steigern die – manchmal wunderbare, manchmal groteske – Brutalität dieser gerahmten, zentrierten und frontalen Auftritte. Im Gegenzug sind Eintritte von der Seite[26] seltener. Wenn ein Schauspieler nicht aus der Tiefe kommt, dann erscheint er mit dem Aufgehen des Vorhangs oder im Scheinwerferlicht. All diese Auftritte bewirken, dass zur Szene keine Aussenwelt existiert, die sich vom Bühnenraum aus fortsetzen würde. Dieser erscheint dadurch vollkommen künstlich und isoliert.

Der Bühnenboden des Teatro Malandro ist normalerweise mit Klappen durchsetzt. In *La Tragique Histoire du docteur Faust*, die im Garage aufgeführt wurde, öffnen und schliessen sich diese wie Buchdeckel. Seit damals ist der Unterboden viel reichhaltiger als der Schnürboden geblieben. Meistens erhalten die Figuren – abgesehen von einigen Göttern, Zauberern und Geistern – Kräfte, Besuche und Appelle von unten. Der fast immer hölzerne Bühnenboden schliesslich nimmt beinahe die ganze Oberfläche der Szene ein; dennoch zeichnet sich vorne Brett für Brett der unregelmässige Rand eines groben Parketts ab. Symmetrisch dazu erscheint vertikal auf der Rückseite dasselbe Muster, das den unteren Rand eines Rundhorizonts in Form eines Bretterzauns säumt. Ein (falscher) Bretterboden bedeckt auch den Fussboden im Café von *Les Fourberies de Scapin*. Wenn man über diese Holzfliesen geht, widerhallen die Schritte; Absätze und Gehstöcke schlagen laut auf.[27] Unzählbar sind die Figuren, die ihre Texte mit Stockschlägen skandieren: der alte König Kadmos und der Priester Tiresias (*Bakchen*), die Mutter des Verlobten (*Noces de sang*), Don Quichotte mit seiner Lanze (*Ay! QuiXote*), der Doktor in *La Dame de la mer*, Clara im *Besuch der alten Dame* und der Vater in *Les Fourberies de Scapin*.

Die Stockschläge sind umso auffallender, als die Schauspieler oft barfuss über diesen Bretterboden gehen.

26 Z. B. erfolgen die seitlichen Auftritte in *Noces de sang* oder in den *Bakchen* im Kollektiv, über den hinteren Zugang; danach kommen die Figuren über die Bühne aus der Tiefe nach vorne.

27 «Die Bühne verwandelt sich in eine Art Trommel. Sie ist das wesentliche Instrument in *Noces*: ein lebendiger Raum, der die Personen, eine nach der andern, an ihr Ende treibt.» Chantal Savioz, «Le bazar tragique de Lorca». In: *Tribune de Genève*, 10. Oktober 1997.

Der *Kontakt* zwischen Körper und Boden – letzterer ist zwar künstlich, jedoch roh und konkret – zeigt wirksam die Art, wie jede Figur in ihrem Körper und in der Welt wohnt. Diese Betonung der Fusssohlen hat Auswirkungen auf das Repertoire des Teatro Malandro. Bis jetzt hat Omar Porras Texte ausgewählt, die Menschen zeigen, die hin- und hergerissen und von ihrer Beziehung zum Boden getrennt sind: Erdboden, Heimat, Natur – der Bühnenboden symbolisiert all das, ohne es auf realistische Weise zu veranschaulichen.

VI. Fussgeschichten

«Die Verwendung des Raums bleibt mit dem Ziel meiner Methode verbunden: eine Geschichte erzählen»[28], ruft Omar Porras in Erinnerung. Jedes Schauspiel ist «eine Zeremonie, um Geschichten zu erzählen. Aber, meine Damen und Herren, welche Geschichten? Unsere Geschichten.»[29] Doch nicht alle Geschichten eignen sich dazu, auf der Bühne des Teatro Malandro wiedergegeben zu werden. Man kann zum Beispiel annehmen, dass *Der Besuch der alten Dame* Omar Porras nachging, weil darin die berühmten ‹gelben Schuhe› vorkommen, die die Bewohner von Güllen umso mehr zu tragen anfangen, je weiter sie der Erpressung der Milliardärin nachgeben. Der Text gibt auch zu verstehen, dass Alfred sich an die junge Clara erinnert, die «barfuss durch das Moos lief», während die alte Clara auf einer Prothese «aus Elfenbein» geht. Omar Porras lässt die alte Dame auf ungeheuren hohen Absätzen gehen. Er bestimmt, dass alle Personen vor der Ankunft Claras barfuss zu sein haben – der Kontrast zu den gelben Schuhen wird dadurch umso verblüffender. Alfred, das Objekt der Rache Claras, wird bis zum Ende des Stücks barfuss bleiben, oder beinahe. In der letzten Sequenz stellt sich Alfred dem im Fernsehen übertragenen Prozess, der mit seinem Todesurteil enden wird. Dafür hat er über seine Lumpen einen Regenschutz, der bis zum Halse zugeknöpft ist, sowie schwarze Schuhe angezogen. In einer vorhergehenden Szene hingegen, wo ihn der Bürgermeister dazu auffordert, sich selber die Haut mit einer Waffe, die er ihm gibt, zu durchstechen, hantiert er umständlich mit einem Paar gelber Schuhe, die

28 Pressedossier der Wiederaufnahme von *Der Besuch der alten Dame*. Théâtre Vidy-Lausanne, September 1994.
29 Omar Porras, Programmheft zu *Othello*, la Comédie de Genève, 1995.



Alfred Ill (Philippe Gouin) répare de vieilles chaussures alors qu'arrive derrière lui le Maire (Claude Barichasse) avec un grand fusil ; *La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt en janvier 2004 au Théâtre Forum Meyrin. Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

er anzufertigen oder zu flicken scheint. Die Inszenierungen von Omar Porras stellen meistens ‹Barfüsser› Schuhträgern gegenüber, und diese Unterscheidung stützt sich oft auf Textelemente. Herr Puntila und alle Notabeln aus seinem Milieu tragen Schuhe, während die Arbeiter, die Dorfbewohner und die Bediensteten barfuss gehen. Die rustikalen ‹Verlobten› kommen zu Fuss zum Fest, zu dem er sie eingeladen hat, und nützen ihr einziges Paar Schuhe vollends ab. Matti kommentiert singend: «Und wer auch sein Vertrauen setzt / Auf der reichen Herren Huld / Soll froh sein, wenn's den Schuh nur kost / Denn da ist er selber schuld.»[30] Ebenso haben alle Jünglinge in *Frühlings Erwachen* nackte Arme und Füsse, wohingegen die Erwachsenen in soliden Kleidern und Schuhen daherkommen. Die Thematik ist von Beginn des Textes weg gegeben: Die Mutter von Wendla gedenkt den Rock ihrer Tochter zu verlängern, weil diese bald vierzehn wird. Das Mädchen entgegnet ihr: «In diesem Alter ist einem nicht kalt, vor allem nicht an den Beinen.»[31] Seltsamerweise präzisiert Wendla, wenn sie Melchior anweist, sie zu hauen: «So schlag mich doch an die Beine» – ein Satz, den Porras zwar auf der Bühne nicht sprechen lässt, der ihn aber inspiriert haben mag. Die Puppe, mit der Wendla spielt und die von Melchior eine Tracht Prügel bekommt, hat keine Beine.

Es geht Omar Porras nicht darum, die Personen in zwei Lager zu teilen, sondern gewisse ambivalente, unentschiedene oder vorübergehende Fälle aufzuzeigen. So trägt Matti stark abgenutztes Schuhwerk, und die Tochter Puntilas zieht beim geringsten Anlass die Schuhe aus – Beweis dafür, dass ihre mögliche Partnerschaft zweifelhaft erscheint. Der Lehrer im *Besuch der alten Dame* trotzt der Erpressung sehr lange; erst am Ende der vom Fernsehen übertragenen Prozessszene tritt er aus der Gruppe heraus, in der er sich befand, indem nun auch er seine gelben Schuhe zur Schau trägt. In *La Dame de la mer* trägt Ellida zuerst Sandalen, um schliesslich während zwei Akten barfuss zu gehen, wenn sie ihrem Gatten ihre schreckliche Leidenschaft für einen ver-

30 Bertolt Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*. Texte français Michel Cadot. Paris: L'Arche 1956, S. 95 (Originaltext zitiert aus: Bertolt Brecht, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. In: ders., *Werke*. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. Bd. 6 (*Stücke 6*). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 283–374, dort S. 372).
31 *Frank Wedekind*, L'Éveil du printemps, *mise en scène d'Omar Porras*. Paris: L'Avant-Scène théâtre, n° 1310, 15. Oktober 2011, S. 16.

missten Seemann gesteht und nachts von der Versuchung gequält wird. Doch im Moment, wo sie zu ihrem Mann geht, in einem Regenmantel, der dem seinen gleicht, trägt sie die Sandalen wie zu Beginn – Vorzeichen dafür, dass sie bei ihrem Mann bleiben wird. In *Frühlings Erwachen* will die Mutter Melchiors nicht zu den moralisierenden und autoritären Erwachsenen gehören. Ihre roten Schuhe in der Hand, tritt sie vom Saal her auf die Bühne. Ostentativ mit nackten Füssen will sie mit ihrem Sohn und mit Moritz sprechen; und die langen Falten ihres Rocks aus schwarzem Tüll, auch wenn sie bis zur Erde reichen wie diejenigen der Röcke der andern Frauen, verbergen ihre nackten Beine kaum, die man nämlich durchschimmern sieht. Nach dem Suizid seines Freundes, den man seinem schlechten Einfluss zuschreibt, präsentiert sich Melchior der Professorenkonferenz in schwarzen Schuhen und weissen Socken, während seine Mutter, die sich darauf versteift, in ihm nur ein Kind zu sehen, immer noch barfuss ist… Bemerkenswert ist, dass der Bühnenboden in *Frühlings Erwachen* mit Erde bedeckt ist.[32] Die Jugendlichen setzen sich und liegen darauf, spielen Beerdigung und machen sich schmutzig. «Wir lagen auf der Erde…», wird sich Wendla erinnern, ohne zu verstehen, weshalb ihre Mutter eine Engelmacherin kommen lässt. Kein Zweifel: Der erwachende Frühling kommt von unten. In *Frühlings Erwachen* tragen die Erwachsenen ihre Stühle selber herbei, um über sie den Kontakt zum Boden zu unterbrechen, der all die Triebe birgt, die sie verdrängen. Wie in andern Stücken haben die Jugendlichen angemalte Beine und geschminkte Füsse (in *Noces de sang* zieht sich rot-blaues Gezweige in Form von gemalten Linien von den Waden über die Oberschenkel bis hinauf zum Oberkörper und zu den Armen der Liebenden). Das Blut zirkuliert von unten nach oben, als ob seine Nahrung aus der Erde käme.

Erde bedeckt ebenfalls die Bühne in *Bolivar*. Der damalige Dramaturg William Ospina erkärt: «Wir hatten schon im Vorhinein solche Überlegungen angestellt, doch vom Moment an, da echte Erde die Bühne bedeckte, begann alles mit ihr zu sprechen, und eine Logik von Saat und Aufblühen, von Ackerfurchen und Gräbern setzte sich nun durch und verlieh dem Kriegsabenteuer von Bolivar neuen Sinn, denn sie zog ihn weg von künstlich geschliffenen Reden

32 Vgl. das Interview von Joël Aguet mit Omar Porras in diesem Band, S. 100, wo dieser die Entstehung dieses Raums erläutert.

und sauberen Uniformen und verlieh ihm seine Evidenz aus Matsch und Blut.»[33] Auch hier korrespondieren Textstellen mit Elementen des Bühnenbilds: «Hört den Ruf der Erde!», spricht Alexander von Humboldt in einer Passage, die das Engagement des *Libertador* prägen wird. Auf der Bühne geht Omar Porras, der Bolivar spielt, mit nackten Füssen.

Diese nackten Füsse sind manchmal Zeichen der Not (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Der Besuch der alten Dame*), manchmal auch des Freiheitswillens, des Lebensdrangs, die allermeist gezügelt oder neutralisiert werden, ja die schliesslich ganz versiegen. Die Geschichten des Teatro Malandro enden nicht gut.

VII. Eine Vision

Zwei weitere Prinzipien lassen sich nach den obigen Beobachtungen bestimmen:

— die *Kahlheit des Bühnenbodens*, die dessen Künstlichkeit und Abgeschlossenheit zum Ausdruck bringt;
— der Primat des *unteren* Körperbereichs bei der Konstruktion der Figuren.

Diese zwei Strukturprinzipien reihen sich an die beiden weiter oben gegebenen:

— die *Zweidimensionalität* (parallele Ebenen, Vertikalität, Rahmung), die durch Elemente des Bühnenbilds unterstützt wird,
— die visuelle *Diskontinuität* des ‹fliessenden Blicks›.

Beim Lesen dieser vier Punkte wird man mit Verblüffung an einen sehr bekannten Stil im Bereich der Ästhetik erinnert: den klassischen. Das mag erstaunen bei einer Truppe und einem Regisseur, die man seit langem als ‹barock› bezeichnet. Diese zwei ästhetischen (und nicht historischen[34]!) Kategorien wurden von Heinrich Wölfflin entwickelt und auf die schönen Künste angewandt (Architektur, Malerei, Bildhaue-

33 William Ospina, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 83.
34 Ausserdem stimmen die Periodisierungen in der Kunstgeschichte und in der Literaturgeschichte nicht überein, nicht einmal, wenn man sich an ein und dieselbe Nation hält, Frankreich zum Beispiel. Die Kategorien von Wölfflin erinnern an diejenigen Nietzsches in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872): das Apollinische und das Dionysische.

rei, Kupferstich).[35] Der klassische Stil definiert sich im Gegensatz zum barocken aufgrund folgender fünf Kategorien:

1. Linien und Umrisse «isolieren die Objekte» (versus *malerisch*);
2. Oberflächen sowie parallele, deutliche Ebenen «ergeben eine grössere Lesbarkeit» (versus *Tiefe*);
3. die Formen sind (ab-)geschlossen und die Kompositionsverhältnisse offensichtlich (versus *offene Formen*);
4. analytische Vielheit und Harmonie unabhängiger Teile (versus *Synthese* und einheitlicher Effekt);
5. Klarheit der Formen (versus *Unklarheit* und Bewegtheit)

Manche Absichten von Omar Porras scheinen diesen Vergleich mit der Klassik in der bildenden Kunst, wie sie von der Renaissance geerbt wurde, zu bekräftigen. Dies gilt zum Beispiel für Lesbarkeit und Harmonie, die er beide hochhält, und für Metaphern der Zeichnung und der Linie: Die Schauspieler müssen für ihn *Kalligramme* und *Ideogramme* zeichnen (und nicht mit einem farbigen Bild verschmelzen). «Der Szenenraum ist wie ein weisses Blatt Papier, der Körper des Schauspielers ist der Pinsel – seine Füsse sind die Haare des Pinsels. Die Gesten bilden Ideogramme, Kalligramme.»[36] Und bei der Probe heisst es: «Genauer, genauer mit den Füssen! […] Die Füsse sind wie die Hand, sie schreiben wie mit einem Pinsel.»[37] Viel von dem, was stilistisch für Porras' Regie typisch ist, trägt somit zu einer Art Schönheit bei, die aus Harmonie, Gleichgewicht, Symmetrie und klaren Verhältnissen der Teile entsteht – obgleich jeder dieser Teile einzeln als grotesk, bunt, zusammengebastelt, mit Federn und Stofffetzen versehen erscheinen könnte. Es greift zu kurz, daraus zu schliessen, dass die spezifischen Kompositionsprinzipien es lediglich ermöglichten, disparate Elemente ‹zusammenzuhalten› (bezüglich dem, was mit ihnen assoziiert werden

35 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*. Paris: Plon 1952 [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915]. Volker Klotz entnimmt diesem Werk seine zentralen Konzepte: *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*. Belval: Circé «Penser le théâtre» 2006 [*Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960]. Hans-Thies Lehmann ist dessen Erbe: *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche 2002 [*Postdramatisches Theater*,1999].
36 Omar Porras, *Omar Porras*. Entretiens par Luz Marcia García, op. cit., S. 59.
37 Omar Porras bei der Probe, in: *Omar Porras, sorcier de la scène*. Dokumentarfilm, zitierte DVD.

kann, wie auch bezüglich ihres Materials). Der Stil des Teatro Malandro ist nicht ein simples Kompensationssystem: Divergierende interne Spannungen laufen schliesslich auf derselben Bedeutungsebene zusammen.

Ein Kompositionsprinzip, das wir hervorgehoben haben, findet sich nämlich nicht in Wölfflins Liste der klassischen Charakteristiken: die Konstruktion der Figur. Das «statische [klassische] Glück der Renaissance» ist eine «frei sich ergiessende Lebensenergie, ohne Zwang und Hemmung, ohne Unbehagen und Hektik», präzisiert Bernard Tessèydre, der die Thesen Wölfflins kommentiert. Das Barock jedoch stellt «einen vertikalen Schwung dar, der sich nicht frei entfaltet [...], sondern gegen die Unterdrückung durch die horizontalen Massen kämpft.»[38] Dieser Kampf und diese Unterdrückung setzen dem Helden von Omar Porras zu, hin- und hergerissen zwischen seinem Bezug zum Boden und seinen Beziehungen zu den andern. Man versteht, weshalb die Geschichten des Teatro Malandro wesentlich ‹Körpergeschichten› sind: «Ich will den Dichter respektieren, die Geschichte und ihren Himmel[39] darstellen, vom Körper erzählen.»[40] Tatsächlich bündelt sich im Körper der Konflikt zwischen den Lebenskräften und den todbringenden Mächten, die die Texte aufeinander loslassen. Der gesamte visuelle Apparat der Bühnendarstellung, mit seiner ganzen Verführungskunst, fokussiert hierauf. Die Körper werden auf die Bühne wie auf ein Mikroskopglas gesetzt. Bernard Tessèydre behauptet, dass die barocke Logik gemäss Wölfflin in einer «Agonie der Anmut» zu Ende geht. Ist das nicht ein wunderbarer Ausdruck, um die Geschichte des Körpers der Verlobten in *Noces de sang* zu charakterisieren, die Geschichte der Körper der Jugendlichen in *Frühlings Erwachen*, des Körpers von Ellida (und ihren Stieftöchtern) in *La Dame de la mer*, des Körpers von Bolivar, von Don Quichotte, des Soldaten, von Juliette und sogar von Don Juan? In den Schauspielen des Teatro Malandro gibt es unzählige Formen verblühter Jugend und vielerlei Gespenster der versiegten, betäubten oder abgewürgten Lebenskraft.

38 Bernard Teyssèdre, Einführung zur französischen Ausgabe von Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*. Brionne: Gérard Monfort 1998, S. 12. Übersetzung des Zitats: Dieter Spielmann.
39 Man kann diesen ‹Himmel› als Hintergrund interpretieren, vor dem sich der Körper abzeichnet.
40 Omar Porras, «L'Entretien» mit Olivier Chiacchiari. in: *El Berraco* n° 1, 1997, S. 10.

Die Inszenierungen von Omar Porras gehören zum ‹Bildertheater›. Ihre Kompositionselemente sind von grosser analytischer Klarheit, denn es geht darum, den Blick des Zuschauers auf Körper zu lenken, die in ihrem Lebensschwung bedroht sind: skizzierte Körper, die in einen Rahmen und auf eine kahle Bühne gesetzt sind.[41] Ein fundamentaler Aspekt dieses Schauspiels ist nicht plastischer, sondern unwiderstehlicher Natur: Der organische Rhythmus der Musik liefert den Zuschauer der Macht der vor ihm hingebreiteten Körper aus; er verstärkt auf akustische Weise die Empathie, die die Mächte, die in diesen Körpern kämpfen, beim Zusehen hervorrufen.[42] Vermutlich kann man in diesen Schauspielen die Kompositionsprinzipien, die in der Klangpartitur gelten, nicht klassisch nennen, da sie eher dionysisch als apollinisch sind; auch kontrastieren sie mit den Prinzipien der Bildmontage. Tatsächlich stellt der Ton – der Musik, Gesang und Wort miteinander verflicht – die Kontinuität des fliessenden Blicks wieder her, die die Aufteilung in einzelne Bilder dekonstruiert; der Rhythmus vereint in derselben Bewegung die Körper, die durch ihre unterschiedlichen Physiologien getrennt und isoliert sind.[43] Musik ist für die Beschreibung des Teatro Malando unentbehrlich: Sie vervollständigt das System, lässt es komplexer werden und vollendet es. Auf der Gesamtebene des Schauspiels trägt sie zur Harmonie und zur Einheit der verschiedenen Teile bei. Auf der Körperebene hingegen setzt sie auf ihre Weise den Konflikt zwischen den Lebenskräften und der Unterdrückung durch das Kollektiv in Szene (unter Herzklopfen und Stiefelschlagen…), die Phasen von Konstruktion und Rekonstruktion der Persönlichkeit und der menschlichen Gemeinschaft.

Omar Porras erzählt Körpergeschichten, weil er den Zuschauer einladen will, die Kräfte, die in der Theaterhandlung am Werke sind, in seinem eigenen Organismus zu spüren. Der Zuschauer hat an der geschilderten Geschichte

41 Der Stil von Porras ändert sich ab *La Dame de la mer*: Die Rahmungseffekte sind verschwunden; der Rundhorizont hat unsichtbare Ränder im Saal, er rundet den Hintergrund ab und macht ihn für jeglichen Verkehr unpassierbar, der sich dafür seitlich vollzieht. Der etwas wirre Versuch der *Fourberies de Scapin* und das wunderbare Erfolgsstück *L'Éveil du printemps* verwendeten neue Elemente (Schilder im Seitendekor, Podeste). Das Bühnenbild in *La Dame de la mer* steigert die Betonung der Körper, die Künstlichkeit der Bühne und die omnipräsente Musik: Der Pianist, der das Schauspiel mit klassischer Musik eröffnet, ersetzt auf symptomatische Weise die Figur des Malers, die der Autor vorgesehen hatte.
42 Vgl. den Artikel von Nicholas Weeks in diesem Band, S. 171–181.
43 Vgl. das Gespräch mit Joël Aguet in diesem Band, S. 96–118.

physiologisch Anteil, viel mehr als psychologisch oder intellektuell. Er muss ‹organisch› fühlen, was es heisst, ‹die Anmut in sich sterben› zu lassen, was es heisst, sie in den andern zu ersticken.

> «Wenn ich einmal Kinder habe, ich lasse sie aufwachsen wie das Unkraut in unserem Blumengarten. Um das kümmert sich niemand, und es steht so hoch, so dicht – während die Rosen in den Beeten an ihren Stöcken mit jedem Sommer kümmerlicher blühn.»[44]

Übersetzung: Dieter Spielmann

44 *Frank Wedekind,* L'Éveil du printemps*, mise en scène d'Omar Porras*, op. cit., S. 16 (Originaltext zitiert aus: Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. In: ders., *Werke*. 2 Bde. München: Winkler 1990, Bd. 1, S. 473–548, dort S. 485).



Dans la scénographie de Fredy Porras, Don Octavio (Philippe Faure) vient arrêter Don Pedro (Pierre-Yves Le Louarn) avec à droite Ripia (Camille Figuéréo) et Ripio (Francisco Cabello) ; *El Don Juan* d'après Tirso de Molina en mars 2005 au Théâtre de la Ville.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Danielle Chaperon

Con i piedi per terra

Un tentativo di definire lo stile di Omar Porras

«Penso che un regista teatrale debba avere i piedi ben piantati per terra.»[1]

I. Lo stile

Gli spettacoli del Teatro Malandro sono facilmente riconoscibili per l'uso ricorrente di un determinato numero di materiali, forme o motivi, sui quali spettatori e critici si troverebbero di sicuro d'accordo: maschere e costumi variopinti, luci colorate, effetti stroboscopici, schizzi di scintille, pioggia di coriandoli. Una lista del genere, anche se più completa (la musica, la danza) o dettagliata (le parrucche, i posticci), non basterebbe tuttavia a descrivere lo stile[2] della compagnia, poiché uno stile non si limita certo a un elenco di peculiarità o dettagli. Benché questo inventario sia indispensabile, è necessario tentare in primo luogo di comprendere le modalità in cui i vari elementi formali si articolano, si legano gli uni agli altri e assumono un significato all'interno dell'opera presentata al pubblico.

1 Omar Porras, in: *Omar Porras*, introduction et entretiens par Luz Marcia García, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Arles/Paris, Actes Sud/Papiers "Mettre en scène", 2011, p. 45 (la traduzione italiana di questa e di tutte le citazioni in italiano tratte da pubblicazioni in francese o in altre lingue è di Paola Gilardi).

2 Mathieu Menghini è il primo a parlare di "stile" in riferimento al lavoro di Omar Porras; a tale proposito si veda "Du corps à l'imaginaire", in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, Genève/Bogota, Teatro Malandro / Villegas Editores, 2007, p. 54.

Per quanto riguarda il Teatro Malandro e Omar Porras, si tratterebbe dunque di dedurre, tramite un'analisi trasversale degli spettacoli, i criteri di composizione e i fondamenti di una coerenza semantica. È un compito alquanto ambizioso; nel corso dei capitoli che seguono intendiamo tuttavia cimentarci proprio in questa impresa.

II. I quadri

Malgrado si basino sempre su dei testi, gli spettacoli del Teatro Malandro vengono annoverati sin dagli esordi nella categoria del cosiddetto "teatro d'immagini". «L'accento è posto sulla dimensione visiva»[3], constata ad esempio René Zahnd nel 1995 riguardo all'*Otello*, presentato alla Comédie de Genève; «Qui tutto è un quadro»[4], riassume Alexandre Demidoff a proposito di *Pedro et le Commandeur* [*Peribañez e il Commendatore di Ocaña*], pièce portata in scena per la prima volta nel 2006 alla Comédie-Française. Più concretamente constatiamo che, per più di un ventennio, la compagnia è rimasta fedele alla bidimensionalità e alla verticalità del proprio materiale scenico: schermi, veli e sipari sono disposti in parallelo al bordo del palcoscenico. L'azione scenica, completata da elementi scenografici in cartone o da tele dipinte, si staglia su uno sfondo o è inserita in una cornice, prima di imprimersi in modo durevole nella memoria degli spettatori o sulla pellicola dei fotografi.

In tutte le messe in scena – dall'*Otello* della Comédie de Genève (1995) al *Risveglio di primavera* del Théâtre Forum Meyrin (2011), passando per *Pedro et le Commandeur* [*Peribañez e il Commendatore di Ocaña*] della Comédie-Française (2007) fino alle *Furberie di Scapino* del Théâtre de Carouge (2009) – figurano uno schermo sullo sfondo, uno o più sipari paralleli che strutturano il palcoscenico e delle scenografie "monche" montate su un'impalcatura[5]. I praticabili (le scale ne *Il Signor Puntila e il suo servo Matti*, del 2007, il muro nel *Risveglio di primavera*) come pure lo sfruttamento delle quinte laterali (*Risveglio di primavera*, *Le furberie di Scapino*) sono espedienti tardivi e rari.

Le scene iniziali sono emblematiche di questa estetica in cui l'immagine viene come "proiettata" su una tela.

3 René Zahnd, *24 heures*, 5 ottobre 1995.
4 Alexandre Demidoff, *Le Temps*, 7 dicembre 2006.
5 L'unica eccezione degna di nota è *Bolivar Solo* (2011), che è stato presentato in un dispositivo bifronte al *World Theater Festival Shizuoka under Mt. Fuji*.

Numerosi sono infatti gli spettacoli del Teatro Malandro che prendono avvio con delle sagome appena sfiorate dai riflettori o delle ombre cinesi che balenano dietro un velo[6]. Spesso sfilano sullo sfondo (come il treno nella versione del 2004 de *La visita della vecchia signora*, i danzatori nudi ne *Le Baccanti*, la marcia degli scolari nel *Risveglio di primavera*) oppure compongono una sorta di frontespizio (il Soldato e il Lettore nella *Storia del soldato*, Sancho e Don Chisciotte che fiancheggiano un cavallo in *Ay! QuiXote*, le persone che piangono attorno a un feretro in *Romeo e Giulietta*). Queste immagini emergono dalle tenebre e introducono lo spettatore in un lungo sogno ad occhi aperti. Talvolta tacciato di "iconoclastia", il lavoro di taglio e montaggio di scene tratte da importanti opere del repertorio drammaturgico o epico è, al contrario, votato interamente alla creazione di "icone". Per *Ay! QuiXote*, come riferisce Marco Sabbatini, «abbiamo scomposto il lungo racconto di Cervantes in blocchi indipendenti, in modo da poterne estrarre piccole unità pertinenti sul piano teatrale.»[7] Il consulente drammaturgico del Teatro Malandro non esita a parlare di un lavoro di «decostruzione». Alcuni bozzetti di Omar Porras ricordano le strisce di un fumetto[8], perché lo spettacolo si sviluppa come una sequenza di vignette autonome o di "fermi immagine". «Non si tratta di soggiogare l'istante, ma di percepirlo. E mi rifaccio sempre a questa frase che, per me, esprime l'anima del teatro. Faust: "All'attimo direi: Sei così bello, fermati!"»[9] Questa ingiunzione potrebbe essere benissimo rivolta dal regista al testo: fermati, sei così bello quando assomigli a un quadro! Omar Porras rivendica la natura pittorica della sua ispirazione: «Come un pittore, mi impregno di ciò che sta scritto e lo trascrivo in immagini. Lo spettatore, in quanto appassionato di teatro, decifra quanto vi è celato. Nulla è lasciato al caso, tutto è simbolo.»[10] Il suo rapporto con i testi letterari è paragonabile a quello che un pittore di eventi storici poteva avere con la mitologia greca e latina o con le Sacre scritture, i cui episodi sono al contempo conosciuti e sconosciuti a tutti, a disposizione di tutti e fonti inesauribili.

6 Si rimanda, ad esempio, alle prime pagine del volume *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit.
7 Marco Sabbatini, "De l'œuvre à la représentation : un texte qui naît sur les planches", in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 51.
8 Si rimanda, ad esempio, allo *story bord* delle *Nozze di sangue*, in *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 28.
9 Omar Porras, in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 92.
10 Programma di *Ay! QuiXote*, Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E., 2001, p. 16.

In Omar Porras il pittore è intriso della cultura religiosa della sua Colombia natale[11]. Concepisce gli spettacoli come affreschi suddivisi in episodi, come le varie stazioni di una *via crucis*, o ancora come processioni verso gli altari della reposizione. Rimanendo nel filone religioso[12], si potrebbe pensare anche a una vetrata, per i mosaici di luce e in particolare per i numerosi effetti di inquadrature multiple della scenografia: atri, archi, paraventi, troni hanno l'aspetto di finestre gotiche. Al centro di questi ornamenti, gli interpreti appaiono come i personaggi di un mistero medievale, che avanzano spostando i sipari di una scenografia suddivisa in "luoghi deputati" o come le figure sacre di un presepio che prende vita su un altare.

L'immaginario del Teatro Malandro aggiunge all'eredità culturale cattolica dei fratelli Porras un'efficacia pedagogica degna delle proiezioni della lanterna magica del XIX secolo (con le sue illustrazioni dipinte su lastre di vetro): netti mutamenti dell'illuminazione, buio in sala improvviso o chiusure del sipario indicano il cambiamento di "immagine"; a volte, durante gli intervalli, un imbonitore fa un commento e annuncia il quadro seguente (il Lettore, un coro o un narratore nella *Storia del soldato*, ne *Il Signor Puntila e il suo servo Matti* o ne *Le Baccanti*).

Queste descrizioni consentono di stabilire i primi due criteri strutturali, ai quali il Teatro Malandro sembra attenersi da più di vent'anni:

- la *bidimensionalità* (piani paralleli, verticalità, inquadrature), supportata dagli elementi scenografici;
- la *discontinuità* visiva del "flusso dello spettacolo".

Certamente questi due primi tratti distintivi non bastano a definire lo stile teatrale di Omar Porras, per nulla succube – al contrario di altri – del modello pittorico. I corpi degli attori del Teatro Malandro emergono con evidenza dai quadri, avanzando in modo deciso sul palcoscenico e affermando la loro "plasticità" con tanta risoluzione da farlo risuonare

11 «Per me il teatro è iniziato in quelle cerimonie religiose [...]. Da bambino ho fatto il chierichetto e ho dunque potuto confrontarmi con un determinato tipo di rappresentazione. Le mie azioni dovevano essere precise, avevano valenza simbolica agli occhi di coloro che guardavano», Omar Porras, *Ay! QuiXote*, progr. cit, p. 8.
12 «[Mia madre] conosceva la Bibbia a memoria. L'aveva appresa osservando le immagini sante nelle chiese e nelle *vie crucis*.» Omar Porras, *Ay! QuiXote*, progr. cit., p. 16.

sotto i loro passi (i registi e gli spettatori che "idolatrano" la pittura o il cinema detestano il rumore dei passi sulle tavole).

III. I corpi

Quando inizia a lavorare a uno spettacolo con i suoi attori, Omar Porras non resta a lungo "a tavolino", assorto nell'analisi di un testo o nella rifinitura di un adattamento. «Non ci siamo seduti per scriverlo; l'abbiamo messo subito alla prova degli attori»[13], afferma riguardo al testo del suo *El Don Juan*. Agli interpreti che si stupiscono (come quelli della Comédie-Française) di essere letteralmente allo sbaraglio sul palco, ritti e a piedi nudi, per diverse settimane prima di apprendere la distribuzione dei ruoli e la versione finale del testo, il regista risponde che per lui è importante costruire prima il «contenitore» e poi il «contenuto»[14]. Il corpo di ogni personaggio (il contenitore) è costruito sulla base di improvvisazioni, che sollecitano l'immaginazione di tutti gli attori. È solo in un secondo momento che verranno attribuiti i ruoli e le relative battute (il contenuto) – e che ogni attore saprà a quale corpo dovrà dare vita con il proprio. Per Omar Porras, prima ancora che un costume o una maschera, un personaggio è una postura, un «modo di camminare»[15], una maniera di stare in piedi e di «sussistere sul palcoscenico.»[16]

Per farsi un'idea della modalità di costruzione di un personaggio, è utile visionare il documentario *Omar Porras, sorcier de la scène* [Omar Porras, stregone del palcoscenico][17]. Una delle sequenze illustra le difficoltà incontrate durante l'allestimento de *Il Signor Puntila e il suo servo Matti*. Omar Porras e Jean-Luc Couchard, l'attore a cui aveva affidato il ruolo di Puntila, rimasero bloccati in una dolorosa incertezza fino a pochi giorni prima del debutto. Il personaggio del proprietario terriero ha infatti due facce, entrambe nefaste

13 Omar Porras, in: Olivier Celik, "Le prince travesti", in: *El Don Juan, L'Avant-scène théâtre*, n° 1180, Parigi, 15 marzo 2005, p. 77.
14 Omar Porras, in: *Omar Porras*, op. cit., 2011, p. 57.
15 «Mi ricordo che mia madre mi diceva: "Non è perché vedo gli altri mettere un piede davanti all'altro per camminare che devo necessariamente comportarmi nella stessa maniera." Ognuno deve trovare il proprio modo di camminare. Ognuno deve cercare la ragione del proprio camminare.» Programma di *Ay! QuiXote*, Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E., 2001, p. 6
16 Joan Mompart, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, Nantes, joca seria, "Les Carnets du Grand T", n° 15, 2010, p. 58.
17 *Omar Porras, sorcier de la scène*, documentario (DVD), realizzato da Miruna Coca-Cozma, coproduzione Radio Télévision Suisse e Pointprod, 2009.

per i suoi dipendenti: da un lato bonario e generoso quando è ubriaco, dall'altro autoritario e crudele quando è sobrio. Si può dunque comprendere che non sia stato facile costruire "un solo corpo", una sola maniera di comportarsi e di muoversi per questo personaggio doppio. La soluzione trovata, *in extremis*, si basa su un personaggio costituito da rotondità, con il baricentro nel bacino. Ha la schiena fortemente inarcata e spinge un grosso ventre posticcio in avanti; la testa, le spalle e le braccia ciondoloni fanno da contrappeso nella parte posteriore del corpo. Dà enfasi al suo discorso a "colpi di pancia", in modo a volte agressivo, a volte bonario, a volte scurrile, senza avere bisogno di grandi mutamenti nella sua struttura corporea. Quando è ubriaco barcolla avanti e indietro per tenersi in equilibrio, appoggiandosi sul lato esterno dei piedi. Il Signor Puntila non è una semplice illustrazione (gialla e arancione), non è solo una fisionomia (occhiali e un naso a patata): ha anche una sua "fisiologia".

La forma dei costumi e dei posticci contribuisce in modo significativo alla creazione di determinate fisiologie. Prendiamo l'esempio del ruolo di Dioniso ne *Le Baccanti*, interpretato da Anne-Cécile Moser. Il personaggio è caratterizzato dalla sua nudità e da posizioni *osé* – al contempo languide e toniche come quelle di un felino – con gambe e ginocchia divaricate. L'attrice è nuda e porta, come solo costume, uno slip color carne corredato degli attributi del sesso maschile. Il posticcio rappresenta dunque l'androginia del personaggio, ma consente in particolare all'attrice di assumere posture oscene, malgrado la sua nudità. La sua parrucca, dello stesso oro pallido come il corpo incipriato, è costituita da ciocche coniche che assomigliano anch'esse a membra divaricate. Questo corpo aperto splende come un contrappunto luminoso rispetto all'ombra fredda dei ventilatori che adornano il palazzo del re Penteo.

La fisiologia (la postura) e la cinesi (il modo di camminare)[18] di un personaggio instaurano un dialogo con quelle degli altri. Il re Penteo, interpretato da Omar Porras, è in assoluto contrasto con Dioniso. Se ne sta ritto nel suo abito nero, una delle sue braccia è coperta da un guanto di pelle; parla con le mani, le intreccia dietro la schiena, gioca con il suo manganello. La sua nuca è rigida, conclude le frasi rien-

18 Questa nozione è stata sviluppata da Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Editions BHMS, 2008. A tale proposito si rimanda anche al contributo di Nicholas Weeks nel presente volume, pp. 171–181.

trando il mento nel colletto da ufficiale; infantilizza i propri interlocutori – anche suo nonno Cadmo e perfino Tiresia. Nel mezzo della pièce il ruolo muta radicalmente, senza preavviso: quando il re confessa di voler vedere sua madre sotto l'influsso dei baccanali, si comporta come uno scolaretto. Mentre Dioniso alterna di continuo posizioni alte e basse (in piedi, carponi, rannicchiato, seduto per terra), il re Penteo rimane impettito, a gambe serrate, tranne quando scalcia (è anch'egli a piedi nudi, come il resto degli interpreti). Ne *Il Signor Puntila e il suo servo Matti*, il corpo tondo di Puntila è in assoluto contrasto con la figura spigolosa del suo servo, impersonato da Juliette Plumecoq-Mech: Matti è alto e magro, le sue gambe sono leggermente flesse a losanga, le spalle sporgono in avanti, la testa è infossata, tiene spesso le mani giunte sulla pancia. In generale, gli interpreti di questa pièce sono caratterizzati e diversificati in modo straordinario: la figlia di Puntila tiene sistematicamente il busto chinato in avanti, come una bambola posata su un letto (porta dei tutù color pastello, quando è seduta tiene i piedi alzati e le gambe tese); il giudice ha la schiena inarcata, tiene le gambe divaricate e il peso sui talloni; il funzionario dell'ambasciata fa moine, piccoli gesti e *ronds de jambes* sulle mezze punte… Ma l'aspetto più sensazionale è senza dubbio il rigore con il quale ogni attore riesce ad attenersi durante tutto lo spettacolo al proprio «schema di movimenti»[19] e riprende la propria posizione di base dopo essersene distaccato nel fuoco dell'interazione. L'alternanza fra azione e ritorno alla posizione di base contribuisce indubbiamente a conferire un ritmo particolare a uno spettacolo come *Il Signor Puntila e il suo servo Matti*, che sembra "coreografato". È possibile riconoscervi, su un altro piano, la discontinuità del flusso dello spettacolo che avevamo inserito fra i tratti caratteristici delle opere del Teatro Malandro. «Vediamo le azioni sceniche come un'incessante costruzione e decostruzione ciclica»[20], spiega Omar Porras a proposito dell'"iconografia" del Teatro Malandro. L'immagine, in effetti, come i corpi, si scompone e si ricostituisce di continuo.

19 Marco Sabbatini citando Omar Porras, in: *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 52.
20 Cartella stampa per il debutto de *Le Baccanti* al Forum di Meyrin, nel capitolo intitolato "Imagerie".

Gli attori del Teatro Malandro devono allenare i muscoli delle gambe e l'agilità dei piedi come i marinai, nonostante non siano tenuti a fare né vistose acrobazie o capriole né tanto meno correre al galoppo. Omar Porras precisa: «La prima cosa che un attore dovrebbe fare, è imparare a stare in piedi.»[21] Tuttavia, niente necessita tanto allenamento quanto la capacità di scomporre i movimenti, rendendone leggibile ogni singola fase. Niente è più faticoso di riuscire a mantenere determinate posture e comportamenti durante un intero spettacolo. I muscoli della schiena e gli addominali vengono messi a dura prova e anche le ginocchia ne risentono. C'è un vero e proprio *topos* della compagnia, che consiste nel passare con agilità, con la sola forza dei muscoli di polpacci e cosce, da una posizione rannicchiata a una posizione eretta. Ad esempio, la postura di base di Don Chisciotte è quella di uno yoghi o di uno stilita (all'inizio dello spettacolo si presenta, come Sancio, seduto a gambe incrociate sul capitello di un'imponente colonna). Joan Mompart, il busto eretto, si siede di continuo per terra, con un ginocchio sollevato, poi si rialza, poi si risiede, poi si alza di nuovo… Quando cammina, l'anacoreta conserva le gambe leggermente flesse della sua posizione naturale. Per la *Storia del soldato* Joan Mompart adotta la gestualità di una marionetta a fili, con dei perni alle ginocchia e ai gomiti. Mentre cammina, le sue estremità ballonzolano a ogni passo in modo goffo, come se volesse lanciare in aria gambe e braccia. Per Don Chisciotte come per il Soldato, inoltre, Joan Mompart si cura di non mostrare mai la sua figura se non di faccia o di profilo – peculiarità che caratterizza numerosi protagonisti del Teatro Malandro. Tutto ciò richiede una disciplina da atleta. Per le *Nozze di sangue*, in cui impersona il Fidanzato, Joan Mompart ha creato un personaggio che, all'inizio dello spettacolo, muove le anche avanti e indietro facendo ondeggiare l'intera gamba e battendo i talloni in un movimento ossessivo. Questa trepidazione traduce in modo molto eloquente l'impazienza sessuale: il Fidanzato è un adolescente, il cui corpo cerca di allontanarsi dalla Madre, restando tuttavia inchiodato alla sua parola. «L'intera costruzione drammaturgica di *Nozze di sangue* si sviluppava attorno al movimento cadenzato dei

21 Omar Porras, "L'Entretien", avec Olivier Chiacchiari, in: *El Berraco*, n° 1, 1997, p. 9.

piedi del Fidanzato»[22] Questo ritmo sincopato, che dovrebbe culminare nel matrimonio, giungerà a una sorta di apoteosi nel duello mortale con Leonardo.

L'identità – fisiologica e psicologica – di ogni personaggio si rivela dunque nella sua maniera di muoversi, di "sorreggere il proprio corpo", di stare in piedi e, in sintesi, di sopportare la propria esistenza. L'intensità di cui necessita il *dramma* è attribuita perlopiù alla parte inferiore del corpo. In effetti, la volontà, il desiderio, le pulsioni, l'energia vitale, provengono *dal basso* e si trasmettono al personaggio attraverso le parti del corpo dell'attore in contatto con il suolo. I piedi, le gambe e il bacino costituiscono l'individualità dei personaggi ed esprimono il loro modo di stare al mondo. Alle mani e alle braccia (in conformità con la tradizione dell'arte oratoria[23]) spetta il compito di accompagnare il discorso e di rappresentare il modo di relazionarsi con gli altri, ma sempre con il sostegno e l'impulso dalle membra inferiori. A questo punto, si comprende facilmente perché Omar Porras, ne *Le Baccanti*, abbia creato quel determinato corpo per Penteo: egli concentra simbolicamente la propria forza nelle spalle e nelle braccia, mentre il resto del suo corpo è chiuso ermeticamente nel rifiuto della potenza dionisiaca. Ciò rivela il fondamento propriamente *carnevalesco* del metodo di Omar Porras: l'identità, l'individualità si impossessa del corpo dal basso. «La maschera comincia nell'alluce, ha le sue radici nel suolo e s'innalza fino al cielo [...] l'attore è come un albero.»[24] La maschera comincia nell'alluce, proprio come – è facile intuirlo – la voce e la parola: «Le parole non sono altro che la fronda della radice di quest'albero. Sono l'albero, le sue radici e i suoi rami che sostengono la fronda.»[25]

Le parole e le immagini non sarebbero vive senza questo slancio vegetale, biologico, organico. Si sarà intuito che questo slancio non proviene né dalla pagina scritta dall'autore, né dalla tela del pittore né dalla maschera: viene dalle tavole del palcoscenico. La linfa non circola dall'alto in basso, ma dal basso verso l'alto, attinge la propria energia dal suolo. Ma da quale suolo?

22 Marco Sabbatini, *El Berraco*, n° 3, 2000, p. 4.
23 In effetti, l'*actio* della retorica classica, che esercita un grande influsso sulla pittura e sull'arte recitatoria degli attori, si concentra sulla parte alta del corpo.
24 Omar Porras, *Omar Porras*, op. cit., 2011, p. 70.
25 Omar Porras, "L'Entretien" avec Olivier Chiacchiari, in: *El Berraco*, n° 1, 1997, p. 11.



Sur le petit tréteaux de planches le Soldat (Joan Mompart) a cédé son petit violon à un personnage étrangement convaincant (le Diable, Omar Porras) ; *Histoire du Soldat* de Ramuz et Stravinski au Théâtre Am Stram Gram, à Genève, en septembre 2003.
Photographie : © Marc Vanappelghem.

V. Il palcoscenico

Sin dagli esordi, il Teatro Malandro struttura lo spazio in modo molto preciso, come dimostra la piccola pedana posta sul pavimento del Garage di Ginevra per la messa in scena dell'*Ubu re*: un quadrato nero posto davanti al quadrato bianco di un telo appeso in guisa di fondale. Già in questo primo spettacolo, un palco di dimensioni ridotte – sotto forma di pedana – è posto sul pavimento della sala in cui viene allestito. In modo analogo, le assi del pavimento di legno ne *La visita della vecchia signora*, sono disposte a ventaglio e completate sullo sfondo da una staccionata della stessa forma e dello stesso materiale (quest'ultima può aprirsi nel mezzo in due ali oppure piegarsi all'indietro, raddoppiando così la superficie del palcoscenico). Il palco di *Nozze di sangue* è raddoppiato sullo sfondo da un ampio ponte (con il quale forma una specie di T). Si ricorre a un dispositivo simile anche in *Ay! QuiXote* e ne *Le Baccanti* come pure nella prima parte della *Storia del soldato* (la scena è invece "spoglia" a partire dal momento in cui il Soldato giunge al paese della Principessa malata).

Questi palchi, leggermente sopraelevati, sono inclinati verso il pubblico; il lato posteriore offre agli attori una zona da cui possono comparire in scena e sparire. Da queste "quinte" scaturiscono apparizioni di straordinaria bellezza che si stagliano sul telo situato sullo sfondo, come quella del Cavaliere degli specchi in *Ay! QuiXote*. Tutti i personaggi che introducono le svolte più importanti della trama emergono dal fondo: il Re Penteo ne *Le Baccanti*, Clara ne *La visita della vecchia signora*, la Fidanzata nelle *Nozze di sangue*, i nobili ne *El Don Juan*. La luce, gli effetti sonori e la musica accentuano "la brutalità" – a volte meravigliosa, a volte grottesca – di queste apparizioni inserite in un'inquadratura, centrali e frontali. È invece più raro che le entrate "a vista" avvengano dai lati del palcoscenico[26]. In effetti, se non sopraggiunge dallo sfondo, l'attore fa la sua apparizione con l'alzarsi di un sipario o sotto la luce dei riflettori. Tutte queste entrate hanno l'effetto di impedire l'esistenza, fuori scena, di un mondo fittizio contiguo allo spazio del palcoscenico. Quest'ultimo è affermato in maniera assoluta nella sua artificialità e confinato nel suo isolamento.

26 Ad esempio, nelle *Nozze di sangue* o ne *Le Baccanti*, le entrate in scena laterali sono collettive, si effettuano dalla parte posteriore delle quinte e in seguito i personaggi procedono dal fondo verso il proscenio.

I pavimenti del Teatro Malandro di regola sono disseminati di botole. Ne *La tragica storia del dottor Faust* al Garage di Ginevra, queste ultime si aprivano e si richiudevano come le copertine di un libro. Da allora, i sottopalchi sono sempre stati più prosperi delle graticce. Per la maggioranza del tempo i personaggi (a parte qualche dio, mago o spettro) ricevono dal basso anziché dall'alto risorse, visite o chiamate. Il pavimento, infine, è quasi sempre in legno, composto da grandi assi di dimensioni disuguali e disposte in modo irregolare. Ne *El Don Juan* questo tavolato occupa quasi l'intera superficie del palcoscenico; sulla parte anteriore si delinea comunque, asse su asse, il bordo irregolare di un parquet di fattura grezza. In simmetria, la stessa dentellatura viene ripresa sullo sfondo, in verticale, nel bordo inferiore di una staccionata molto bassa. Un (falso) tavolato in legno ricopre anche il pavimento del caffè ne *Le furberie di Scapino*. I passi su queste assi di legno sono sonori; si percepisce il battere di tacchi e bastoni[27]. Non si contano i personaggi che scandiscono le loro battute a colpi di bastone: il vecchio re Cadmo e l'indovino Tiresia (*Le Baccanti*), la madre del Fidanzato (*Nozze di sangue*), Don Chisciotte con la sua lancia (*Ay! QuiXote*), il Dottore ne *La donna del mare*, Clara ne *La visita della vecchia signora*, il padre di Ottavio ne *Le furberie di Scapino*.

I colpi di bastone risaltano ancora di più dal momento che, su questo tavolato di legno, si cammina sovente a piedi nudi. Il "contatto" fra il corpo e il pavimento – artificiale ma grezzo e concreto – illustra con efficacia il modo in cui ogni personaggio abita il proprio corpo e il mondo. Questa insistenza sulla pianta del piede ha delle ripercussioni nel repertorio del Teatro Malandro. Finora Omar Porras ha infatti scelto dei testi i cui protagonisti sono straziati o separati dal proprio rapporto con il suolo: terra, patria o natura; il tavolato rappresenta tutto ciò (pur senza illustrarlo in modo realista).

VI. Storie di piedi

«Lo sfruttamento dello spazio rimane legato allo scopo del mio metodo di lavoro: raccontare una storia»[28], sottolinea

27 Il palcoscenico si tramuta in una sorta di enorme tamburo: lo strumento principale delle *Nozze*, uno spazio vivente che spinge i personaggi uno a uno verso la propria fine. Chantal Savioz, in: "Le bazar tragique de Lorca", Tribune de Genève, 10 ottobre 1997.
28 Cartella stampa della ripresa de *La visita della vecchia signora*; Théâtre Vidy-Lausanne, settembre 1994.

Omar Porras. Ogni spettacolo è «una cerimonia per narrare delle storie. Ma, signore e signori, quali storie? Le nostre.»[29] Non tutte le storie sono idonee a essere trasposte sul palcoscenico del Teatro Malandro. Si potrebbe pensare, ad esempio, che *La visita della vecchia signora* abbia attirato l'attenzione di Omar Porras grazie alle celebri «scarpe gialle», calzate da tutti gli abitanti di Güllen non appena sono tentati di cedere al ricatto della miliardaria. Il testo dice fra l'altro che Alfred ricorda quando Clara, da giovane, «correva a piedi nudi sul muschio», mentre la vecchia Clara cammina su una protesi «d'avorio». Omar Porras mette ai piedi della vecchia signora delle scarpe dai tacchi vertiginosi. E decide che tutti i personaggi saranno scalzi prima dell'arrivo di Clara: in questo modo il contrasto con le scarpe gialle sarà ancora più vistoso. Alfred, oggetto della vendetta di Clara, rimarrà a piedi nudi fino alla fine della pièce – o quasi. Nell'ultima scena, Alfred si presenta con un impermeabile abbottonato fino al collo, che copre i suoi suoi cenci, e con delle scarpe nere ai piedi al processo televisivo che si risolverà con la sua condanna a morte. Tuttavia, in una delle scene precedenti (nella quale il sindaco lo invita a togliersi la vita da sé porgendogli un'arma), Alfred è intento nella fabbricazione o nella riparazione di un paio di scarpe gialle. Le messe in scena di Porras contrappongono per la maggior parte del tempo personaggi "a piedi nudi" e portatori di scarpe e questa distinzione si basa spesso su un elemento del rispettivo testo. Ad esempio, il Signor Puntila e tutte le persone di riguardo del suo ambiente portano le scarpe, mentre gli operai, gli abitanti del villaggio e i domestici sono scalzi. Le "fidanzate" campagnole di Puntila si recano a piedi alla festa a cui le ha invitate, consumando il loro unico paio di scarpe. Matti commenta cantando: «Ogni volta che si accorda la propria fiducia a un ricco / O che si crede alla sua benevolenza, si è nel torto, / E si deve ringraziare la sorte / Che una scarpa sia la sola perdita!»[30] Allo stesso modo, tutti gli adolescenti del *Risveglio di primavera* hanno le gambe e i piedi nudi mentre gli adulti portano le scarpe e sono vestiti di tutto punto. Questa tematica è presente già all'inizio del testo: la madre di Wendla, prima del suo quattordicesimo compleanno, intende allungarle la gonna. L'adolescente ribatte: «con

29 Omar Porras, programma dell'*Otello*, Comédie de Genève, 1995.
30 Bertolt Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, texte français de Michel Cadot, Paris, L'Arche, 1956, p. 95 (traduzione italiana interlineare di Paola Gilardi).

gli anni che ho io, non si sente il freddo, almeno nelle gambe.»[31] Stranamente, quando Wendla chiede a Melchiorre di picchiarla, preciserà «battimi nelle gambe» (questa battuta non è stata ripresa da Porras, ma potrebbe averlo ispirato). La bambola con cui gioca Wendla – e che sarà malmenata da Melchiorre – è senza gambe.

Per Omar Porras non si tratta semplicemente di suddividere i personaggi in campi avversi, ma piuttosto di mettere in evidenza i casi ambigui, le fasi di esitazione o transitorie. Così Matti porta un paio di scarpe (molto usate), mentre la figlia di Puntila si leva le sue ogni volta che può: prova che la loro relazione è destinata a rimanere nell'incertezza. Il Preside de *La visita della vecchia signora* resiste a lungo prima di cedere al ricatto; solo alla fine della scena del processo televisivo il personaggio esce dal gruppo in cui era pigiato, mettendo in evidenza le sue calzature, divenute anch'esse gialle. Ne *La donna del mare*, Ellida – che in precedenza portava dei sandali col tacco – è scalza quando confessa al marito il suo terrore e la sua passione per un marinaio scomparso come pure nella notte in cui è in preda alla tentazione. Tuttavia, al momento di andare a raggiungere l'amante, con un impermeabile simile al suo, porta gli stessi sandali dell'inizio – segno precursore che resterà con il marito. Nel *Risveglio di primavera*, la madre di Melchiorre non vuole rientrare nella categoria degli adulti moralisti e autoritari. Entra in scena – dalla platea – con un paio di scarpe rosse in mano. È dunque in maniera ostentata, a piedi nudi, che viene a parlare con suo figlio e con Maurizio; meglio ancora: benché le pieghe della sua gonna di tulle nera tocchino terra, come le gonne delle altre donne, nascondono ben poco le sue gambe nude che si intravvedono in trasparenza. Melchiorre – dopo il suicidio dell'amico, attribuito al suo influsso negativo – si presenta davanti al consiglio disciplinare con un paio di scarpe nere e calze bianche; sua madre invece – che continua a vedere in lui solo un ragazzo – si ostina a rimanere scalza… È importante rilevare che il palco del *Risveglio di primavera* è, eccezionalmente, coperto di terra[32]. Gli adolescenti si siedono e si sdraiano, giocano a sotterrarsi, si sporcano. «Eravamo sdraiati per terra […]», si ricorderà Wendla, senza capire

31 Frank Wedekind, *Risveglio di primavera*, versione italiana di Giacomo Prampolini, in: *Il Dramma*, n° 16–17, luglio 1946, p. 3.
32 Per una spiegazione della nascita di questo spazio si rimanda all'intervista di Joël Aguet a Omar Porras nel presente volume, pp. 96–118.

perché sua madre chiami un'abortista. Non c'è dubbio che la primavera che si risveglia viene dal basso. Gli adulti nel *Risveglio di primavera* portano con loro le sedie di cui hanno bisogno per evitare il contatto con questa terra che è portatrice delle pulsioni represse. Come in altri spettacoli, gli adolescenti hanno gambe e piedi dipinti (nelle *Nozze di sangue*, delle ramificazioni blu e rosse salgono lungo i polpacci, le cosce, il torso e le braccia degli amanti). Il sangue circola dal basso verso l'alto, come se il suo nutrimento provenisse dalla terra.

Anche il palcoscenico di *Bolivar* è ricoperto di terra. L'autore di questa epopea, William Ospina, spiega: «Molte discussioni preliminari erano confluite senza dubbio in questa direzione ma, dal momento in cui il palco è stato ricoperto di terra, tutto ha iniziato a dialogare con essa, e si è imposta una logica di semina e germogliazione, di solchi e tombe, attribuendo all'avventura di guerra di Bolivar un nuovo significato, spesso sconvolgente, in quanto la sottraeva alla retorica altisonante e alle uniformi impeccabili, mettendone in luce la cruda realtà di melma e sangue.»[33] Anche in questo caso il testo contiene elementi che fanno eco alla scelta registica: «Ascoltate il richiamo della terra!», dice Alexander von Humboldt in un testo che influenzerà in modo decisivo l'impegno del *Libertador*. Sulla scena, Omar Porras, che interpreta Bolivar, è evidentemente a piedi nudi.

I piedi nudi stanno a volte ad indicare la miseria (*Il Signor Puntila e il suo servo Matti, La visita della vecchia signora*), ma sono anche il simbolo di un desiderio di libertà o di uno slancio vitale che vengono perlopiù, bisogna ribadirlo, infranti, distrutti o neutralizzati. In effetti, il repertorio del Teatro Malandro non è composto di storie a lieto fine.

VII. Una visione

Dall'analisi precedente possono essere dedotti due nuovi criteri:

— la *nudità del palcoscenico*, che ne denota l'artificialità e le delimitazioni;
— il primato della parte *bassa* del corpo nella costruzione dei personaggi.

33 William Ospina, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., p. 83.

Questi due criteri strutturali si aggiungono a quelli elencati in apertura:

— la *bidimensionalità* (piani paralleli, verticalità, inquadrature), supportata dagli elementi scenici;
— la *discontinuità* visiva del "flusso dello spettacolo".

Rileggendo queste quattro tesi, si potrebbe essere sorpresi dal fatto che ricordino uno stile molto conosciuto nell'ambito dell'estetica: il classicismo. E la cosa può sembrare strana in riferimento al lavoro di una compagnia e di un regista definiti da tempo come "barocchi". Queste due categorie estetiche (e – teniamo a precisare – non storiche[34]) sono state elaborate da Heinrich Wölfflin e applicate alle arti figurative (architettura, pittura, scultura, incisione)[35]. Lo stile del classicismo è definito, in opposizione allo stile barocco, sulla base di queste cinque categorie:

1. valorizzazione della linea e dei contorni che «isola[no] gli oggetti» (vs *pittorico*);
2- presentazione tramite superfici o piani paralleli e ben distinti che «assicurano una maggiore leggibilità» (vs *in profondità*);
3. la forma è chiusa, delimitata e i nessi della composizione sono riconoscibili (vs *forma aperta*);
4. pluralità analitica e armonia fra parti indipendenti (vs *sintesi* ed *effetto globale*);
5. chiarezza delle forme (vs *oscurità o confusione*).

Numerose iniziative di Omar Porras potrebbero confermare questo accostamento alla cultura visiva del classicismo, ereditata dal Rinascimento. È ad esempio il caso dell'importanza che attribuisce alla leggibilità e all'armonia come pure della sua insistenza sulle metafore del disegno e della linea: secondo lui, gli attori avrebbero il compito di tracciare *calligrammi* e *ideogrammi* (e non quello di confondersi in

34 Inoltre, le periodizzazioni nella Storia dell'arte e nella Storia della letteratura non coincidono, nemmeno se ci si limita al perimetro di un'unica nazione (la Francia, ad esempio). Le categorie di Wölfflin ricordano quelle elaborate da Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (1872): l'apollineo e il dionisiaco.
35 Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952 [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915]. Volker Klotz trae da quest'opera i concetti principali del suo *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Belval, Circé "Penser le théâtre", 2006 [*Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960]. Hans-Thies Lehmann è l'erede di questa linea di pensiero, si veda: *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main,1999].

un'immagine colorata): «Lo spazio scenico è paragonabile a una pagina bianca, il corpo dell'attore è il pennello – i suoi piedi sono le setole del pennello. I gesti rappresentano gli ideogrammi, i calligrammi.»[36] E ribadisce: «Più precisi, più precisi con i piedi. I piedi sono come la mano, come la scrittura, come un pennello.»[37] Gran parte delle peculiarità stilistiche delle messe in scena di Porras contribuiscono dunque alla creazione di una bellezza costituita da armonia, equilibrio, simmetria, nette connessioni fra le varie parti – benché ognuna di queste parti, osservate in modo isolato, possa sembrare grottesca, multicolore, "assemblata a casaccio", scompigliata da piumaggi e brandelli di tessuto. Ciononostante, sarebbe riduttivo dedurre che questi principi di composizione degli spettacoli servano semplicemente a "tenere insieme" elementi eterogenei (sia sul piano della fonte di ispirazione sia su quello dei materiali). Lo stile del Teatro Malandro non si riduce a un mero sistema di compensazioni: le tensioni interne convergono, dando origine a un medesimo significato.

Uno dei principi di composizione che abbiamo rilevato non rientra tuttavia nella lista delle caratteristiche dell'estetica classicista delineate da Wölfflin: la costruzione del personaggio. La «felicità statica del Rinascimento» (e quindi del classicismo) è una «vitalità libera, totalmente priva di forzature o inibizioni, senza nulla di laborioso o di agitato», precisa Bernard Teyssèdre commentando le tesi di Wölfflin. Il barocco, al contrario, illustra «uno slancio verticale che non riesce a spiccare il volo, [...] ma lotta contro l'oppressione delle masse orizzontali.»[38] Ora, questa lotta e questa oppressione angustiano gli eroi di Omar Porras, dilaniati fra il loro rapporto con la terra e le relazioni con gli altri. Si comprende quindi perché le storie narrate dal Teatro Malandro siano, essenzialmente, delle "storie di corpi": «È mio scrupolo rispettare gli intenti del poeta, raccontare la sua storia e il suo cielo[39], raccontare il corpo.»[40] In effetti, è nel corpo che si concentra il conflitto tra l'energia vitale e le

36 Omar Porras, *Omar Porras*, op. cit., p. 59.
37 Omar Porras durante una prova, nel DVD del documentario *Omar Porras, sorcier de la scène*, cit., 2009.
38 Bernard Teyssèdre, "Présentation de Heinrich Wölfflin", in: *Renaissance et Baroque*, Brionne, Gérard Monfort, 1998, p. 12.
39 Questo "cielo" potrebbe essere interpretato come lo sfondo sul quale si staglia il corpo.
40 Omar Porras, "L'Entretien" avec Olivier Chiacchiari, in: *El Berraco*, n° 1, 1997, p. 10.

forze mortifere che il testo mette in moto. L'intero apparato visivo della scenografia, con tutto il suo potere di seduzione, è al servizio di questa messa a fuoco. I corpi vengono posti sulle tavole del palcoscenico come sul vetrino di un microscopio. Bernard Teyssèdre afferma che la logica barocca – come viene descritta da Wölfflin – culmina nell'«agonia della grazia». Non è forse un'espressione meravigliosa per definire la storia del corpo della Fidanzata nelle *Nozze di sangue*, la storia dei corpi degli adolescenti nel *Risveglio di primavera*, del corpo di Ellida (e delle sue nuore) ne *La donna del mare*, del corpo di Bolivar, di Don Chisciotte, del Soldato, di Giulietta e perfino di Don Giovanni? Negli spettacoli del Teatro Malandro sono innumerevoli le forme che assume la giovinezza deperita, e molteplici sono i fantasmi di una vitalità alienata, dileguata o bruciata.

Le regie di Omar Porras vanno annoverate al "teatro di immagini". Le modalità di composizione sono di una grande chiarezza analitica, in quanto hanno lo scopo di guidare lo sguardo dello spettatore verso dei corpi minacciati nel loro slancio vitale: dei corpi disegnati, collocati in un'inquadratura e su un palcoscenico nudo[41]. Un altro aspetto fondamentale dello spettacolo non è di ordine plastico ed esercita un potere irresistibile: il ritmo organico della musica, che spinge lo spettatore ad abbandonarsi all'influsso dei corpi esposti davanti a lui e raddoppia l'empatia risvegliata dalle forze in lotta fra loro e ben in vista in questi stessi corpi[42]. È facile intuire che i principi di composizione della partitura sonora degli spettacoli non siano di stampo classicista (bensì più dionisiaci che apollinei) e che siano in contrasto con i principi di costruzione dell'immagine. Infatti, il suono – che intreccia musica, canto e parola – ripristina la continuità del flusso dello spettacolo che la frammentazione in quadri decostruisce; il ritmo travolge in uno stesso

41 Lo stile di Porras ha una svolta a partire da *La donna del mare*: gli effetti di inquadratura vengono abbandonati, i bordi del ciclorama sono invisibili dalla platea, lo sfondo è arrotondato e reso impermeabile a ogni tipo di movimento, che ora si svolge dunque lateralmente. Il tentativo, ancora un po' approssimativo, delle *Furberie di Scapino* e il meraviglioso esito del *Risveglio di primavera* comportavano già alcuni nuovi elementi (pannelli scenografici laterali e praticabili). La scenografia de *La donna del mare* accentua l'attenzione posta sui corpi, l'artificialità del palcoscenico e l'onnipresenza della musica: il pianista che dà avvio allo spettacolo suonando un brano di musica classica sostituisce sintomaticamente il personaggio del pittore previsto dall'autore della pièce.

42 A tale proposito si rimanda all'articolo di Nicholas Weeks nel presente volume, pp. 171–181.

movimento corpi separati e isolati nella loro fisiologia[43]. La musica è indispensabile per descrivere lo stile del Teatro Malandro: completa, rende più complesso e porta l'intero sistema al suo culmine. Sul piano dello spettacolo nella sua globalità, essa contribuisce ad armonizzare e unificare le diverse parti di cui è composto. Sul piano dei corpi essa può invece mettere in evidenza, a modo suo, il conflitto tra la forza della vita e l'oppressione da parte della collettività (fra il battito del cuore e il rumore degli stivali…), tra le varie fasi di costruzione e ricostruzione della personalità e della comunità umana.

Omar Porras racconta delle storie di corpi con l'intento di incentivare lo spettatore a sentire, nel proprio organismo, le energie messe in moto dalla trama. Lo spettatore partecipa alla storia narrata molto più in modo fisiologico che non psicologico o intellettuale. Deve sentire "organicamente", cosa significa lasciare "deperire la grazia" dentro di lui, cosa significa soffocarla negli altri.

> «Quando io avrò dei bambini, li lascerò venir su come la gramigna nei nostri giardini. Di essa nessuno si cura, e pure cresce così alta, così folta, mentre le rose nelle aiuole sui loro steli fioriscono sempre più intristite ad ogni nuova estate.»[44]

Traduzione italiana: Paola Gilardi

43 Si veda l'intervista di Joël Aguet a Omar Porras nel presente volume, pp. 96–118.
44 Frank Wedekind, *Risveglio di primavera*. Versione italiana di Giacomo Prampolini, in: *Il Dramma*, n° 16–17, luglio, 1946, p. 8.

Joël Aguet



La scénographie d'Amélie Kiritzé-Topor et les lumières de Mathias Roche servent une ambiance trouble de désirs et d'attente : Ellida Wangel (Olivia Dalric) retenue par son médecin de mari (Serge Martin) entend passer le bel Étranger (Philippe Cantor) revenu la chercher ; au piano à droite, Didier Puntos. Au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, en octobre 2013.
Photographie : © Marc Vanappelghem.

Abstract

Omar Porras first talks about the listening and concentration that enable him to achieve the special precision characteristic of everything that appears in his productions, each layer of which—from the stage space and music to the acting, costumes and lighting—is worked out gradually in rehearsal on the basis of suggestions made on stage. He describes the way invention is the result of a fierce search for the unpredictable that emerges during this process, and gives a number of examples to illustrate the key importance of music, rhythm and sound in his work. Porras then outlines in broad strokes his journey from his native Colombia, where he trained as a dancer before leaving for Europe. He relates how his education in the theory and practice of theatre took him from Paris to Pontedera, before he eventually founded the Teatro Malandro in Geneva, and describes the way more than fifteen productions with this company, plus a number of operas and mise-en-scène commissions (including a production for the Comédie-Française), have resulted in an increasingly assured creative output. Porras also talks about his dreams and plans as the next director of Théâtre Kléber-Méleau, in Renens-Lausanne, where he will start in summer 2015.

Joël Aguet

Des lucioles et de Prométhée

entretien avec Omar Porras

Travail sur le jeu et la concentration

Joël Aguet : – La finesse et la précision du travail des spectacles de Malandro forcent l'admiration. Comment vous y prenez-vous ?

Omar Porras : – D'abord, je donne toutes les libertés à l'acteur de faire sa proposition. C'est primordial. Je pars de son interprétation, et non pas de mon idée, parce que si je n'arrive pas à amener l'acteur à cette idée, quelque chose n'ira pas. Donc je pars de ce qu'il sait faire et après je modèle peu à peu : c'est par l'attention, la concentration que ça se précise, dans l'écoute, par la fluidité qu'il parvient à trouver, qui l'amène à une composition du personnage. Et si la musique qu'il produit avec sa voix et la danse qu'il dessine avec son corps sont en harmonie, cela veut dire que l'acteur est à un endroit juste. Après, il y a le conditionnement dans l'espace. Je ne crée pas des décors au départ : l'espace se crée en fonction des nécessités de l'acteur. Quand on a fait *L'Éveil du printemps* de Wedekind, on est parti d'une idée à moi : l'atelier du peintre. Wedekind, je l'entends, je le vois écrire comme un peintre pose des couches et des couches pour trouver de nouvelles couleurs. Nous avons créé un atelier de peintre, avec des murs en carton recouvert de papiers peints que les comédiens pouvaient bouger et disposer comme ils le voulaient. Le sol était tendu de papier Kraft. Je leur ai donné de la matière, des couleurs, pour qu'ils composent. Peu à peu, ils ont commencé à jouer avec ces espaces, et c'est en bougeant dans ces espaces, qu'ils ont fabriqué le

trou par lequel sort Wendla. Un jour, quelqu'un qui était au haut du mur a jeté de la chaux : la poudre blanche a créé un nuage dans la lumière. Avec la couleur blanche sur le papier Kraft, j'ai vu l'étendue de terre : donc sur cette suggestion des comédiens j'ai dit : « demain, on amène une tonne de terre… ». Après, ils ont commencé à faire des graffitis sur le mur et nous avons compris que l'espace des enfants devait être un extérieur.

Oui, mais comment s'obtient l'incroyable qualité du moindre détail des spectacles ?

La scène est l'espace restreint dans lequel on peut créer un univers : pour cela, il faut miniaturiser la géographie, la vie humaine, les actions. Il faut faire une réduction qui donne quelque chose de plus précis, de plus minutieux : je l'ai compris avec le Japon qui a été pour moi une grande école. Même depuis ici, avant d'y aller, j'ai trouvé là-bas cette exigence, cette rigueur, cette précision qui demande une concentration absolue. Je pense que cette précision est plus parlante et plus forte dans les ballets, qu'ils soient balinais, indiens, classiques. La conscience des gestes du danseur m'inspire. Et la première chose que je travaille au théâtre, c'est le chœur. Pourquoi ? Parce qu'on prépare tous ensemble un alphabet pour qu'il nous appartienne. Après, on construit notre grammaire, puis notre syntaxe. Sans cet ordre des choses, on ne peut pas avancer dans le texte.

Et les comédiens y trouvent une liberté ?

Exactement ! le texte de théâtre est comme un livret d'opéra. C'est un point sur lequel j'insiste dans mes créations, mais aussi dans les ateliers… La pédagogie au théâtre me passionne. J'ai félicité Philippe Sireuil récemment, car j'ai senti quelque chose qui m'a touché profondément lors du spectacle de fin d'année des Teintureries[1] qu'il a mis en scène. J'ai senti que dans le corps des acteurs, leur manière de dire le texte, de s'habiller, de s'adresser au public, il y avait une notion d'éthique au théâtre. Le théâtre est un lieu de respect où l'on peut parler de choses graves et moins graves, mais il faut garder une éthique alors qu'on va aujourd'hui vers quelque chose de très dangereux, de si expérimental que

1 École de théâtre dirigée par Nathalie Lannuzel à Lausanne.

parfois, comme le dit Philippe Mentha, ce n'est plus de l'expérimentation, c'est de la paresse. Effectivement, la société n'est pas dans un bon état, il faut le manifester. Mais, cela ne devrait-il pas rester poétique – c'est-à-dire construit ? J'ai vu de la poésie dans ce que Philippe Sireuil a fait. J'ai constaté aussi quelque chose de très heureux dans la façon d'envisager la formation à la Scuola Dimitri, à Verscio au Tessin, où la danse, la pantomime, le clown, les masques sont enseignés avec une éthique et un regard sur la tradition… Je suis pour développer ces formations où la conscience du corps est forte, et de même, je pense qu'il est important qu'un jeune qui sort d'une école sache aussi ce que c'est que travailler dans d'autres métiers du théâtre. On apprend en travaillant au bar, en ajustant les lumières. Je suis convaincu que ce sont dans ces écoles que nous trouverons les directeurs, les leaders de demain.

Est-ce que ce n'est pas trop et donc épuisant ?

L'épuisement est peut-être un prétexte, ou le premier signe de la paresse. Lorsqu'on dépasse la fatigue vient la révélation. Au-delà, c'est la beauté, la découverte, la naissance de quelque chose. Après, je compose les images. Souvent, les images qu'on voit dans un spectacle sont le résultat d'une chasse à l'imprévisible. Presque tout ce qui vaut naît naturellement d'erreurs ou d'accidents. Tout surgit là, sur le plateau, ce n'est pas dépendant de moi ou d'une volonté. Quand je commence la répétition, je travaille avec les sons, la lumière, les costumes, avec la matière, mais rien n'est définitif.

Comme metteur en scène, est-ce qu'il s'agit de respecter un ordre pour régler les divers aspects du spectacle?

Je travaille avec beaucoup d'éléments en amont de la création. Mais l'essentiel commence vraiment directement sur le plateau. Je pars d'une idée ou d'un incident déclencheur, puis une chose amène l'autre et je me laisse emmener par cette logique imprévue, je suis instinctivement ce qui n'est pas organisé à l'avance. Evidemment, j'ai toujours une idée, parfois j'essaie d'amener cette chose plus loin, de rejoindre autrement l'idée, mais si le voyage du comédien n'arrive pas à passer par l'idée, je la laisse et on se perd ailleurs. Souvent on se perd. *L'Éveil du Printemps* a été l'une des expériences où

on s'est le plus perdu, mais c'est fabuleux de faire confiance aux comédiens et de rester là, dans ces espaces où il n'y a rien… c'est vide, l'acteur pose son texte, il raconte, après j'organise avec la fumée, la lumière, son imaginaire, son fantasme qui passe, ou un ange. L'espace poétique se crée.

> Les spectacles de Malandro tournent beaucoup : est-ce que ça s'apprend ?

Jamais je n'ai travaillé avec un agent ou avec des tourneurs. J'ai compris cela très vite quand René Gonzalez m'a dit : « Alors tu veux que je fasse tourner *Noces de sang* ? », je lui ai dit « non ». Il m'a trouvé « gonflé. » et m'a demandé ce que je voulais. Je lui ai dit que je voulais qu'il m'apprenne à tourner. « Pourquoi ? » « Parce que tu es occupé avec Bob Wilson, Isabelle Huppert, Piccoli, tu ne vas pas t'occuper en plus d'une équipe de squatters genevois ! » Mon idée, et il l'a bien compris, c'est que je voulais constituer un réseau et apprendre le langage qu'il fallait parler pour faire tourner un spectacle. Je ne veux pas dire que je ferais tourner n'importe quoi, mais j'ai compris comment prendre le téléphone et ce qu'on dit à un directeur, comment réfléchir au transport international du décor, que faire entrer dans un container d'avion si on n'a pas le temps de l'envoyer par bateau, ou s'il revient moins cher de le construire en double pour ne pas bloquer des dates… Pour Kléber-Méleau, je veux rassembler une équipe qui a la conscience de la nécessité de tourner.

> Pour vous, les tournées créent un système d'économie ?

C'est ça ! C'est ça qui a permis à Malandro d'exister et de durer.

La musique est la vie

> Quel travail d'adaptation est mené en général sur le texte ?

C'est chaque fois autre chose. Il y a des pièces qui se dilatent trop, mais par exemple dans *Les Fourberie de Scapin* le texte est fluide, il rebondit, il n'y a aucune raison de couper. Dans *La Dame de la mer* d'Ibsen, on est parti du texte intégral aussi, et très vite on a repéré qu'il y avait des choses qu'on pou-

vait enlever. Marco Sabbatini a fait des suggestions et les comédiens y sont venus petit à petit. Dans les derniers jours, on a découvert qu'il y avait encore une scène qui cassait le rythme du spectacle. À la place, on a fait un fondu-enchaîné mêlant deux scènes, ce qui nous a permis de trouver l'engrenage et l'harmonie rythmique.

La musique des spectacles est choisie pour le rythme, un son, la mélodie ?

Il y a plusieurs couches. On ne parvient peut-être pas à bien le percevoir, mais il y a un travail énorme fait sur le son. Tout est enregistré, en permanence, pendant nos répétitions : et le son capté est parfois traité, c'est-à-dire que je demande d'aplatir ou d'élargir la musique de l'acteur lorsqu'il parle. Cela devient musique dans le dialogue. Par exemple, dans *Ay ! QuiXote*, on a fait un chœur avec un poème de Cervantès : l'enregistrement a été passé à l'envers, fabricant une musique que l'on a traitée à l'ordinateur. Ce travail rappelle les compositeurs minimalistes qui s'amusaient à déformer et à triturer les sons. La matière textuelle est transformée, réutilisée en musique, c'est un recyclage permanent. Pour *Noces de sang*, on enregistrait et c'était retravaillé, décalé, étouffé et cela donnait un univers de voix chuchotées comme dans un œuf. On venait de commencer à travailler avec Sarten[2] (depuis *Strip-tease*). C'était un génie du son. Avec lui, on avait monté un studio fabuleux à Sécheron : on faisait des éditions formidables, un travail fortement inspiré de la recherche d'Heiner Goebbels. Pour l'aventure de *La Dame de la mer*, j'ai eu l'intuition qu'il fallait introduire un quatuor à cordes. Je me suis mis à travailler sur un quatuor de Gorecki interprété par Kronos Quartet. Mais finalement, c'est un pianiste qu'il fallait : en relisant la pièce, la onzième réplique (« Vous êtes peintre ? »), nous a donné à penser que l'artiste devait être au piano (et non pas en train de peindre). De cette manière la musicalité du spectacle est devenue une évidence.

Vous n'avez personne pour écrire la musique ?

Oui, dans les premières répétitions, il y a un compositeur qui nous accompagne. Par exemple, pour le Wedekind, j'ai enga-

2 José Luis Asaresi, dit Sarten, musicien et compositeur argentin, décédé à 53 ans à Genève le 2 novembre 2011.

gé un compositeur de musique contemporaine, Luis Naon. Je suis parti des pièces que je connaissais de lui. Je lui ai fait la proposition de venir travailler avec nous, sans lui faire de commande. Il a amené son matériel et a travaillé sur place, en fonction de ce qu'il voyait dans les séances de répétition. Il enregistrait avec des ordinateurs et des samplers. Puis, il n'a pas pu continuer et c'est son assistant qui a pris le relais, Alessandro Ratoci. Tout le projet musical a changé.

> Comme spectateur, je ne me suis pas rendu compte de la sophistication de cette part sonore…

Ce n'est pas permanent. Souvent, je ne vois, ni n'entends rien de particulier, mais quand je travaille avec les comédiens, j'observe, j'écoute et je m'isole avec la bande-son des répétitions, en me demandant ce qui me manque pour que le texte existe. Ma technique est de travailler à partir de micro-structures musicales qui s'appuient sur des partitions – que ce soit de Grieg, de Stravinski ou de Mozart. *Noces de sang* est la première grande expérience en ce sens. Le spectacle commence avec la répétition d'un motif en boucle qui se transforme, devient *She's a Rainbow* des Rolling Stones et se termine sur un do. Cette note est reprise par un bol tibétain, une note continue sur laquelle se superpose le rythme en deux temps du cœur qui bat, sur lequel se chante un poème reprenant le début de la toute première pièce de Lorca, *Le Châtiment de la Phalène*. En traduction cela donne : « L'histoire que vous verrez ici est celle d'un être qui veut arracher la Lune et qui se déchire le cœur ». C'est déjà l'histoire de *Noces de sang*. Enfin le personnage du jeune Fiancé crie très fort : « *Madre !* » (le premier mot de la pièce : « Mère ! »)… Le pas rythmique que donne le chœur (celui que danse le fiancé) est la structure rythmique de base du premier entraînement physique que j'ai construit. À l'époque je prenais juste une micro-structure et une musique qui est dans ma colonne vertébrale, dans ma mémoire culturelle : la *cumbia*. C'est une danse et un rythme associés à la Colombie ayant pour origine le grand syncrétisme qui a mêlé dans cette zone des Caraïbes les musiques arabo-andalouses venues d'Espagne, les mélopées des esclaves amenés d'Afrique par les colonisateurs, celles des indigènes de la côte et des Indiens de l'Altiplano de la Cordillère. Toutes ces musiques se sont mélangées en un résultat richissime : la *cumbia*, dont on raconte que le rythme vient du pas que fait l'esclave en-

chaîné pour se lever et manifester son désir à la femme qui vient… Ce pas syncopé, comme le rythme d'un cœur, est la construction de base de *Noces de sang*.

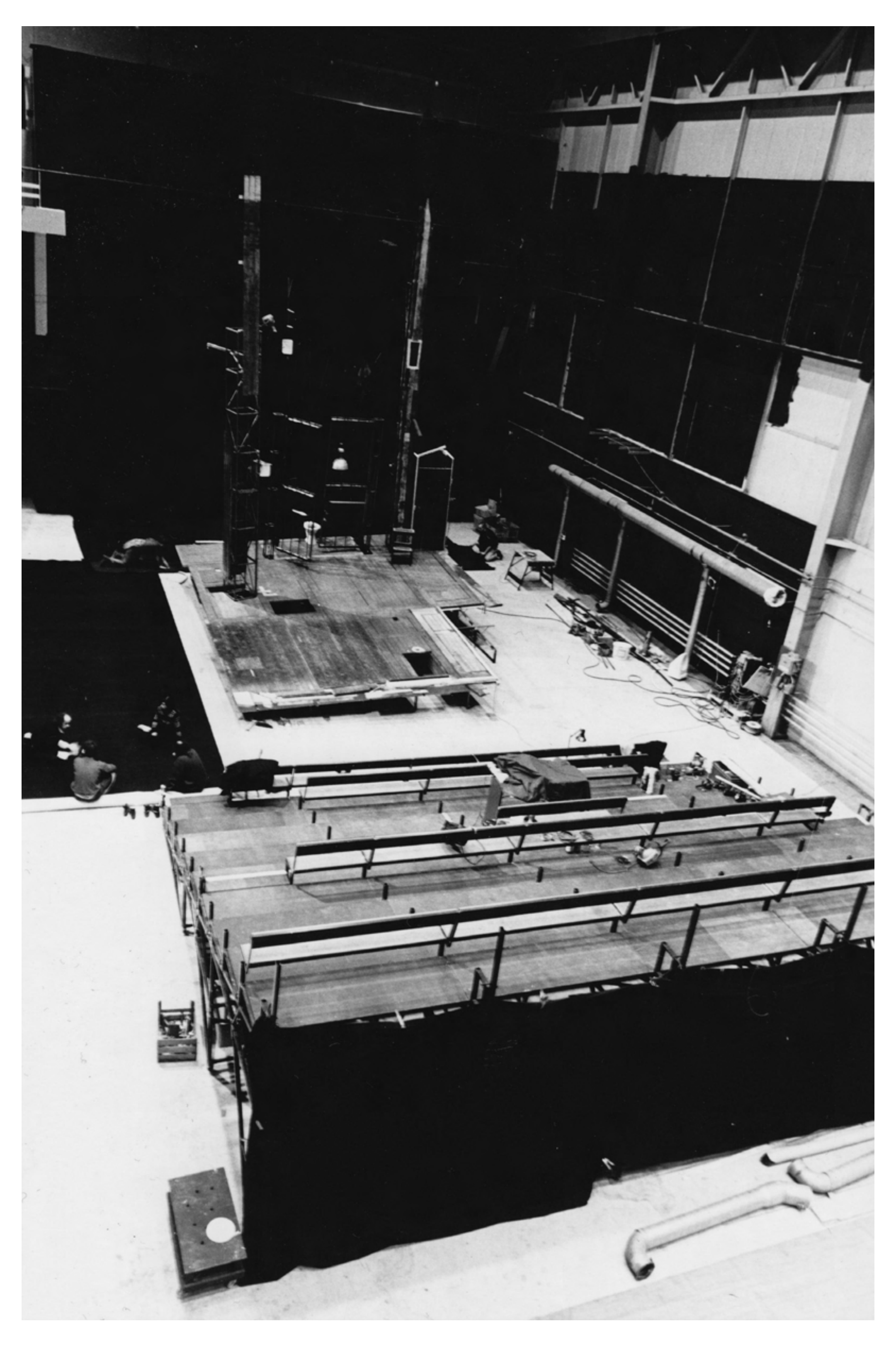
L'importance accordée à la musique fait penser à l'opéra…

Je vois une pièce comme un opéra dont la partition doit être écrite au fur et à mesure avec les comédiens et le compositeur. Une de forces de Malandro, c'est l'écriture musicale, même si parfois elle ne se perçoit pas. Dans *L'Éveil du printemps*, nous sommes partis de *Riders on the Storm* des Doors, pour le tonnerre quand l'enfant se suicide. Le coup de pistolet déclenche la tragédie. Dans cette chanson, Jim Morrison raconte ce qui va l'amener à la drogue et ensuite au suicide. La musique me fascine, elle est pour moi comme un tapis volant. C'est la musique qui m'amène au texte. Je ne peux pas concevoir le mouvement sans musique. Quand j'ai vu travailler Ariane Mnouchkine, je l'ai entendue demander au *personnage* : « Mais quelle est ta musique ? » Cela m'a marqué. Je sens que le comédien doit avoir une musique profonde à l'intérieur de lui-même.

Et la vie est passage

Si je reprends le parcours d'Omar Porras, je ne remarque pas seulement un goût prononcé pour le voyage, mais aussi beaucoup d'installations et de nouveaux départs. Après une jeunesse en Colombie, et quelques années à Paris, il y a Genève où l'on peut observer aussi beaucoup de mouvements. Après trois ou quatre ans au squat du Garage, je note deux passages par la Comédie et une installation de quatre ans à Sécheron, puis une résidence au Forum Meyrin d'une décennie, mais avec deux directeurs qui se partagent équitablement la période, puis le Théâtre de la Cité Bleue et ce sera dès 2015 la direction du Théâtre Kléber-Méleau. Ça n'arrête pas ?

Je n'avais pas pensé que c'était si rapide. C'est comme des pas, assez réguliers. Mon histoire va très vite.



L’espace industriel de Sécheron à Genève où le Teatro Malandro s’est installé des locaux de travail et une scène dans la seconde moitié des années 90.
Photographie : © Véronique Hoegger.

Si on reprend le passage de Colombie en Europe, quelles étaient les raisons du départ de Colombie ?

Il y a beaucoup de raisons, mais cela vaut la peine de dire que mes parents étaient paysans, ma mère ne savait ni lire, ni écrire ; mon père à peine. Ils sont arrivés à Bogota pour fuir la violence qui règne en Colombie depuis un demi-siècle et sont devenus ouvriers. Ils ont eu la force de dire à leurs enfants « soyez curieux, cherchez à poursuivre des études ». J'ai senti très vite l'exclusion, la différence des castes sociales, l'impossibilité d'évoluer, de rêver, d'accéder à un autre statut. Cela nous a poussé ailleurs avec mon frère. On appelait Bogota l'Athènes latino-américaine, mais, paradoxalement, nous n'avions pas accès aux cercles culturels et aux milieux intellectuels. Je suis allé la première fois au théâtre à quinze ans. Il y avait deux directions pour le théâtre : celle du théâtre commercial et celle d'un théâtre populaire fait par des contestataires qui devaient se débrouiller sans subvention de l'État. Les grands maîtres du théâtre colombien étaient là. Ils avaient fait des études, souvent grâce au parti communiste, en Tchécoslovaquie ou en Pologne, et revenaient en Colombie avec cette idée que le peuple devait avoir le droit et l'accès à la culture. Les sujets étaient émouvants parce qu'ils parlaient de nous. C'est là que j'ai découvert Brecht et que j'ai compris que je devais partir me former ailleurs. Mais avant cela j'ai tenté de faire du théâtre à Bogota : je me suis inscrit à l'École d'art dramatique et je me suis présenté avec le monologue d'Hamlet : je n'ai pas été pris. C'était pour moi une catastrophe. Un jour, en travaillant comme coursier, je suis passé devant l'École de danse moderne. J'ai vu que les inscriptions étaient ouvertes, je me suis inscrit et j'ai passé l'audition – sans m'être préparé : dans une improvisation, j'ai fait tout ce qui me venait comme idée, jusqu'à l'épuisement, ne craignant pas le ridicule. Quelques semaines plus tard, je suis passé devant l'école : mon nom était sur la liste des élus. Dans cette école, j'ai lu le *Journal* d'Isadora Duncan, sa vie à Paris, comment elle copiait des vases du Louvre, comment elle dessinait et commençait à construire une œuvre par l'observation. Sa recherche, alors qu'elle était face à des difficultés matérielles en arrivant à Paris, m'a encouragé, et, après diverses péripéties, je suis arrivé en Europe.

Paris, c'est aussi un temps de formation et de découverte de grands maîtres ?

À Paris, d'autres Colombiens me disaient que sans argent et sans maîtrise de la langue, il allait être difficile de faire du théâtre. Une amie pianiste d'origine polonaise connaissait l'Institut d'études théâtrales : elle me fit rencontrer sa directrice Martine de Rougemont, qui m'incita à suivre les cours, même sans papiers dans un bel esprit permissif. Grâce à cette ouverture, j'ai pu entendre les grands enseignants du théâtre à Paris (tels Georges Banu, Michel Corvin et Anne Ubersfeld). J'arrive aussi à un moment où Giorgio Strehler est associé à l'Odéon et Peter Brook aux Bouffes du Nord ; où Grotowski donne des conférences au Collège de France ; où Antoine Vitez est à Chaillot, où Pina Bausch passe toutes les saisons au Théâtre de la Ville…[3] Une grande assemblée de maîtres… Grâce à mes spectacles de théâtre de rue, j'ai pu voyager, suivre des cours et des stages notamment avec Ariane Mnouchkine. C'est aussi dans cette période que j'ai été comédien dans la troupe de L'Épée de bois et que j'ai travaillé, dans ce même théâtre, avec Ryszard Cieślak. Quelques années plus tard, j'ai été retenu dans une sélection à Pontedera pour participer à la vaste recherche lancée à ce moment-là par Grotowski. Tout était idéal, je trouvais là ce que je cherchais depuis longtemps et c'était chez le Maître, au sommet. Mais paradoxalement j'ai eu l'intuition que je n'étais pas au bon endroit et Grotowski m'a dit : « Va où ton cœur te dit d'aller. »

À Paris, j'avais rendu ma chambre sous les mansardes et vendu toutes mes affaires : j'étais parti pour tout recommencer, je me suis dit que j'allais reprendre mes spectacles de rue en Allemagne, en Italie et en Suisse…

Comment se passe le contact avec la Suisse ?

En Suisse, mes spectacles de rue marchaient bien. Je me suis installé à Genève, à l'Îlot 13, au 15 de la rue des Gares, dans l'appartement d'un ami colombien, Edgard Acevedo. J'ai tourné dans toute la Suisse pendant l'été en particulier à Zurich, métropole européenne qui me fascinait déjà par son énorme activité culturelle. J'y ai notamment pu voir Peter Brook à la Gessnerallee avec *La Tempête* et Philippe Glass en concert… C'est dans cette ville que j'ai rencontré Mariom, qui est devenue la mère de mes enfants, et j'ai décidé de vivre à Zurich.

3 Toute cette période est retracée ici dans la contribution de Béatrice Picon-Vallin, aux pages 233 à 242.

Est-ce que l'apprentissage du suisse-allemand a été facile ?

J'ai essayé de l'apprendre, mais c'était peine perdue ! Donc je me suis mis à peindre, à lire (notamment Dürrenmatt), puis est revenue l'envie d'une équipe de théâtre… C'est pour cela, et pour des questions de langue, que nous avons décidé de nous installer à Genève, une ville où le mouvement des squats était très actif.

À Zurich, les squats étaient aussi très organisés…

Oui, il y avait la Rote Fabrik, le Kanzlei, mais dans le mouvement théâtral zurichois, il y avait une tendance "contemporaine" plus marquée qu'à Genève. Ce qui m'attirait, c'étaient les classiques, les textes du répertoire. Ce qui ne veut pas dire que je ne m'intéresse pas aux mouvements contemporains : l'une des premières fois que je suis venu à Genève, c'était pour voir Georges Aperghis au Festival de poésie sonore… et Benno Besson à la Comédie de Genève. À ce moment-là Edgard Acevedo (avec Pierre Lipschutz) créait le journal *Drôle de vie* à l'Usine. C'est par ce vecteur que j'ai appris que venaient d'être occupées les maisons depuis longtemps inhabitées qu'il y avait dans le "triangle de Villereuse", ainsi que, à la rue Adrien Lachenal, le grand "espace vide" du Garage où travaillaient déjà Éric Salama, Frédéric Polier, Pascal Berney, Loulou et d'autres artistes. Leur manière de travailler suivait d'autres lignes artistiques. Le seul metteur en scène avec qui j'ai collaboré est Éric Salama qui m'a proposé le rôle de Dorante dans *Le Misanthrope.* Et au Garage, j'ai fondé le Teatro Malandro. Le premier spectacle, *Ubu Roi*, a été le manifeste de ce que je voulais faire, de la manière dont j'imaginais le théâtre, en prenant un texte avec liberté. Il y avait là tout un langage, la construction d'une pièce dans une apparente anarchie nourrie d'un grand classique, le *Macbeth* de Shakespeare. J'avais vu *Wielopole Wielopole* de Kantor et je lisais Craig et ses textes sur la surmarionnette, Kleist et *Sur le théâtre de marionnettes.* Tout cela a fait que j'ai pu monter mon premier spectacle avec du carton, trois bouts de ficelle, du fil de fer et de la peinture.

Il y avait une accumulation d'éléments surprenants dans ce spectacle, que je n'ai pas vu à Genève, mais au Festival de la Cité à Lausanne…

… à la place Arlaud ! Sublime, ce lieu est magnifique ! C'est l'un des plus beaux moments de théâtre que j'ai eu dans ma vie, la place Arlaud, le théâtre populaire ! le théâtre ouvert à tout le monde… Il y avait des gens sur le toit, vers les coulisses, les gens ne trouvaient plus de place. C'est d'ailleurs le premier Festival qui invite ma compagnie et c'est aussi là que Joan Mompart, qui est devenu un compagnon de route, a découvert mon travail…

> Au Garage, Malandro présente ensuite, en 1992, le *Faust* de Marlowe, puis en 1993 *La Visite de la vieille dame* qui est très bien reçue du public…

Oui, *La Visite de la vieille dame* a été un succès immense et impressionnant. On ne s'attendait pas à cela. On avait 80 à 90 chaises et plus de 200 spectateurs par soir. On mettait des matelas, des coussins, des morceaux de moquette par terre. C'était de la folie : on devait répondre à tout le monde - pendant que je me maquillais, j'étais à la caisse, je m'occupais du vin chaud… les répétitions pour ce spectacle se faisaient dans "la Maison brûlée", juste derrière le Garage, une ancienne villa incendiée. C'est dans ce lieu délabré que j'ai ressenti puissamment le besoin d'indépendance.

> En fait, après les premières représentations de *La Visite de la vieille dame* fin 1993, Malandro ne joue plus au Garage : le spectacle tourne durant le printemps, l'été et l'automne 1994, puis encore au printemps 1995…

C'est surtout grâce à Jean-Pierre Aebersold qu'il y a eu une première ouverture vers les institutions et les grandes tournées, car il a eu l'audace de programmer plus de trois semaines et demie à Genève ce spectacle qui avait déjà été joué durant plus de deux semaines dans la même ville à peine six mois plus tôt. Il m'a donné une sorte de carte blanche et j'ai improvisé tout un parcours dans son théâtre, à Saint-Gervais, avant de faire arriver le public dans la salle… Ce fut à nouveau un vrai succès, mais pour la première fois dans un lieu institutionnel. Durant ces semaines de représentations, le spectacle a été vu par beaucoup de directeurs de théâtre, français ou d'ailleurs. On a ensuite tourné avec un vieux camion Volkswagen récupéré à Vidy dans lequel nous avions, en plus des décors, un bar à *mojitos*. Le chauffeur

du camion, dès qu'il arrivait, montait son bar à *mojitos*, un cocktail avec du rhum, du citron, de la canne à sucre et de la menthe. On mettait de la musique, tout le monde dansait et on vendait des *mojitos* qui faisaient de la recette. On s'est même dit qu'on irait à Cuba, avec l'argent des *mojitos*… Et trois ans après le premier spectacle de Malandro, j'ai monté ma quatrième création, *Othello*, à la Comédie de Genève : tout est allé très vite…

Passage avec chemins

> *Othello* ne s'est joué à la Comédie qu'à l'automne 1995…

On m'avait fait savoir que Claude Stratz, directeur de la Comédie de Genève, souhaitait que je vienne le voir. J'y suis allé en mai 1994 et il m'a proposé de monter le spectacle pour l'automne 1995. On a commencé à préparer le projet plus d'une année à l'avance. Je n'oublierai jamais son étonnement quand je lui ai parlé de mon désir de mettre en scène *Othello*. Le compagnonnage qui fut le sien a été pour moi essentiel : j'ai rencontré en lui un ami artiste, qui trouvait que j'avais du talent et qui me donnait du courage…

> Est-ce qu'*Othello* s'est répété au Garage ?

Non, *Othello* s'est répété directement sur le plateau de la Comédie, pendant l'été, parce qu'on ouvrait la saison au début d'octobre 1995.

> Et le spectacle qui suivait votre *Othello* au programme de la Comédie, fin octobre 1995, ne s'est pas joué à la Comédie, mais dans un nouvel espace qui n'avait encore jamais été utilisé pour le théâtre, qui correspondait à l'esprit de la pièce *Dans la solitude des champs de coton* de Koltès, mis en scène par Chéreau : l'ancienne Usine de Sécheron…

En voyant le spectacle de Patrice Chéreau, j'ai décidé de louer ce lieu pour y installer ma compagnie : c'est là que j'ai répété et créé *Strip-tease* de Slawomir Mrozek…

Ensuite, il s'est passé quelque chose d'exceptionnel avec *Noces de sang* ?

J'étais dans un état d'inspiration et de créativité intense: ma fille, Chaïa, venait de naître et j'étais chargé de quelque chose qui me permettait d'aller très loin. Et pendant les répétitions, quand je me sentais perdu, sans repère, j'allais chercher des forces dans la poésie de Lorca et en particulier dans *Le Poète à New York* que je lisais sans cesse sur scène.

Et avec *Noces de sang* Malandro passe en quelque sorte un nouveau cap ?

Oui, ce spectacle est repris partout, à Vidy, au Théâtre de la Ville à Paris, au Japon, au Canada, en Allemagne.

C'est Vidy qui a ouvert la porte de ces tournées plutôt que la Comédie…

Oui. On a pu avec Vidy refaire *Noces de sang* avec une nouvelle distribution: des comédiens magnifiques. Claude avait noté que je faisais bien de développer un réseau. J'ai gardé précieusement le souvenir des quelques lignes qu'il a écrites à la fin de son mandat dans le livre qu'il a publié sur la Comédie: « pour assumer la direction d'une institution, il faut assumer le plateau et ne pas se perdre dans de petites choses. Il faut trouver des gens, de la nouvelle génération, moi j'ai trouvé Porras… »[4]

Donc, dès 1996, vous reprenez après la Comédie la location du grand espace dans l'ancienne Usine de Sécheron où Patrice Chéreau vient de jouer Koltès, et vous en faites votre lieu de répétition, voire de représentation ?

4 «J'ai compris très vite que je gagnerais comme directeur si je gagnais d'abord comme metteur en scène. […] Quand on est responsable d'une salle de 700 places, c'est là qu'il faut créer l'événement, plutôt que se disperser dans les petites formes et les activités périphériques. Et c'est ça que nous avons su créer: quelques événements. Aussi bien en accueillant des spectacles prestigieux qu'avec nos propres productions. Ainsi, je suis particulièrement heureux que la Comédie ait favorisé la consécration d'Omar Porras et du Teatro Malandro en produisant *Noces de sang*.» Claude Stratz, «Dix ans après», introduction à Joël Aguet, Claude Stratz, *Dix saisons à la Comédie de Genève 1989–1999*, Genève, Fondation d'Art dramatique, 1999, p. 7.

Peu à peu, nous avons créé dans cet espace gigantesque un vrai théâtre avec des cintres, un dojo pour les entraînements, une cuisine, un atelier de couture. Nous avons aussi sous-loué des ateliers pour la construction à d'autres productions et tout cela, nous l'avons fait avec des matériaux de récupération. Le grand intérêt de ce lieu, c'est que nous avions énormément d'espace parce qu'il n'y avait rien d'autre dans ces vastes ateliers désaffectés. Une vraie maison pour notre équipe.

Pourquoi l'avez-vous quittée ?

Parce que l'une des plus grandes industries pharmaceutiques du monde, Serono, a acheté tout le site et que nous avons dû partir.

Au départ de Claude Stratz de la Comédie en 1999, quelqu'un vient proposer une autre grande scène comme port d'attache pour Malandro, mais en banlieue genevoise…

Oui, Jean-Pierre Aebersold, devenu le premier directeur du Forum Meyrin, est venu me proposer d'être artiste associé à ce lieu. Il a programmé onze représentations des *Bakkhantes* et on a rempli toutes les dates : tout le public de la Comédie, comme du Garage, a suivi notre compagnie et pendant dix ans (les cinq dernières années sous la direction de Mathieu Menghini) à chaque nouveau spectacle, Malandro a rempli le Forum.

Bakkhantes était magnifique, et je n'oublie pas son début avec le défilé des danseurs et des danseuses nus, derrière un tulle.

Pour moi, c'était Lascaux, avec des corps recouverts de terres colorées, avec du feu, de l'air, de l'eau…

On remarque aussi une diversité accrue des collaborations ou co-productions : le Théâtre de Vidy à Lausanne et le Théâtre de la Ville à Paris, le Grand T à Nantes pour les plus assidus et aussi des opérations particulières hors Malandro comme *Don Perlimplin* à la HETSR de Lausanne, et aussi une réalisation à la Comédie-Française…

Effectivement mes spectacles ont été coproduits et diffusés par de grandes institutions en Europe, au Japon et en Amérique, ce qui nous a permis de renforcer notre recherche artistique et d'asseoir la qualité esthétique de notre travail. L'invitation à la Comédie-Française a fonctionné comme une consécration. Quand Marcel Bozonnet a vu *El Don Juan* présenté par Malandro, qui partait de Tirso de Molina et d'un montage de textes autour du mythe de Don Juan, il m'a dit qu'il regrettait qu'un tel travail de recomposition – prendre un classique et le remodeler – n'ait pas pu être fait au Français. Cela nous a amené à introduire Lope de Vega dans le répertoire de la Comédie-Française avec *Pedro et le Commandeur*.

Après cette période, Malandro a connu à nouveau un grand brassage de comédiens ?

Oui, après *Maître Puntila et son valet Matti* en 2007, j'ai proposé aux anciens de la troupe que nous fassions une pause. Je voulais monter un spectacle seulement avec des jeunes comédiens tout juste sortis des écoles. Je voulais tester ma méthode sans l'appui des anciens. Je me suis offert treize semaines de répétition en guise d'atelier et d'école. Cela a permis de former une nouvelle équipe qui a joué *Les Fourberies de Scapin* ; au début, j'étais dans la distribution, mais je me suis rendu compte qu'il fallait laisser faire les nouveaux. Cela a mis à l'épreuve la technique, la méthode, le langage. Et un groupe s'est formé. En les voyant répéter seuls, après la sortie du spectacle, je me suis dit qu'il fallait qu'ils continuent. Nous avons lu *L'Éveil du printemps*.

Et l'ancienne équipe ?

Je n'ai pas perdu les liens avec elle. Après *L'Éveil du printemps*, certains sont revenus dans *Roméo et Juliette*, et d'autres reviendront pour la reprise de *La Visite de la vieille dame* et de l'*Histoire du Soldat*. Il y a bientôt cinq générations qui ont travaillé avec moi. De la première, il ne reste que moi, de la deuxième il y a Philippe Gouin, Joan Mompart et Fabiana Medina qui reviendront pour *La Visite de la vieille dame* et l'*Histoire du Soldat* ; de la troisième, à partir du *Don Juan*, il y en a deux autres ; après il y a la génération *Scapin*, et la nouvelle qui va commencer bientôt.

Est-ce que Malandro avait durant cette période une salle de répétition au Forum Meyrin ?

Non, et c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles nous n'avons pas pu rester à Meyrin. Lorsque Mathieu Menghini a repris la direction du Forum Meyrin, je me sentais écouté, suivi : j'ai retrouvé en lui la force de la relation artistique que j'avais avec Claude Stratz. C'était aussi un directeur qui conseillait, ouvrait des pistes et était à l'écoute des nécessités de la troupe. Nous avons eu tout de suite une entente très forte sur les textes et des dialogues intenses. Quelques mois après son départ, j'ai décidé de quitter ce théâtre.

Des chemins sur la mer

Heureusement, Sami Kanaan qui était le nouvel élu genevois en charge de la culture a trouvé une salle connue depuis longtemps dont il vous a confié la responsabilité ?

Le Théâtre de la Cité Bleue était un lieu difficile et à mon avis ingérable à plusieurs compagnies (ce qui avait été un temps la proposition)... La Ville et l'État de Genève, la Fondation pour la promotion de lieux pour la culture émergente et Pro Helvetia ont travaillé pour que Malandro obtienne la charge du lieu auprès de la Cité Universitaire. Au départ, l'ambiance était très belle, nous avons réussi à faire rayonner cette salle en y faisant la reprise de *L'Éveil du printemps* et de *Roméo et Juliette* joué en français et en japonais, mais très vite nous nous sommes rendu compte qu'il était difficile de développer ce type de projets en ayant à charge un loyer bien trop élevé pour une compagnie de théâtre.

Donc Kléber-Méleau est une échappée belle ?

Oui, c'est le bonheur, après vingt cinq ans à la tête d'une compagnie, de pouvoir disposer d'un outil de travail comme celui qu'a façonné Philippe Mentha. Je vais continuer à le partager avec d'autres artistes tout en travaillant sur de bonnes et solides bases à développer des projets avec la Ville, l'État de Genève et Pro Helvetia – qui m'ont toujours soutenu.

Oui, à Kléber-Méleau il y a un public, des attentes, un lieu bien conçu par des gens du métier, dans sa simplicité agréable au public… Cela peut susciter le désir…

Et sans désir, il n'y a rien dans la vie. Il faut qu'il soit réciproque, bien sûr. Mon désir, c'est d'aller vers le public et de faire en sorte qu'il vienne vers nous. C'est le désir que je dois susciter aussi chez les partenaires. Quel beau théâtre construit avec l'amour et la passion de vrais artisans du théâtre ! Dans ce lieu règne un bel esprit…

Qu'est-ce que c'est que l'esprit de théâtre?

Le théâtre est un bastion de résistance dans nos sociétés qui tendent à se refermer. C'est difficile de l'exprimer et de dire comment faire précisément pour résister, mais je sens que Kléber-Méleau offre des conditions extraordinaires pour le faire.

Qu'est-ce qu'un Théâtre comme Kléber-Méleau peut apporter ?

Une des choses qui me paraît essentielle aujourd'hui, c'est de cultiver les métiers du théâtre. Ils se perdent, c'est flagrant. J'aimerais donner de la place à ces artisans du théâtre de Suisse romande qui défendent leur métier tels que les accessoiristes, les peintres, les perruquiers, les décorateurs, les facteurs de masques… C'est d'une grande importance pour moi qui raisonne en termes de compagnie.

Vous avez un projet de troupe ?

Certainement. Je défends une fidélité dans le travail qui est finalement aussi une sorte d'économie, car lorsqu'on s'implique avec des acteurs, on développe un langage commun qui permet ensuite d'aller plus vite et plus loin dans le processus de création. Cela peut paraître exigeant, utopiste, idéaliste, mais c'est comme cela que j'ai travaillé depuis le début.

C'est une forme de folie ?

Qu'est-ce que c'est la folie ? Je crois que c'est la critique de celui qui voit l'autre capable de transgression, d'atteindre la

part obscure. Or l'obscurité est nécessaire, c'est là où l'on se perd. Parce qu'on ne voit plus rien, on croit se perdre, mais c'est là qu'on commence à voir autrement, à percevoir différemment, à irriguer les sens. Moi je profite toujours de ces moments pour faire naître des créatures qu'on ne voit pas dans la lumière, mais qui surgissent des souterrains du texte quand il y a l'obscurité : les nymphes, les lucioles. Il y peu d'endroits où il reste des lucioles, alors qu'en Amérique du Sud, il y en a beaucoup encore. Il me semble que cela fait longtemps que je vois des lucioles à Kléber-Méleau. Pour moi, il faut voir les lucioles, les esprits féériques.



Dans les décors Fredy Porras et les costumes de Coralie Sanvoisin, la réalisation par Omar Porras de *La Flûte enchantée* de Mozart au Grand Théâtre de Genève en décembre 2007 offre une belle envolée au merveilleux.
Photographie : © Marc Vanappelghem.

Joël Aguet

Über Glühwürmchen und Prometheus

Gespräch mit Omar Porras

Arbeit am Spiel und an der Konzentration

Joël Aguet: – Die Aufführungen von *Malandro* sind von bewundernswerter Feinheit und Genauigkeit. Wie gehen Sie dabei zu Werke?

Omar Porras: – Zunächst lasse ich dem Schauspieler alle Freiheiten, seine Vorschläge einzubringen. Das ist entscheidend. Ich gehe von seiner Interpretation und nicht von meiner Idee aus, denn wenn ich es nicht schaffe, den Schauspieler zu dieser Idee hinzuführen, wird die Sache nicht aufgehen. Ich gehe also von dem aus, was er zu machen versteht, und forme als dann nach und nach: Es ist die Aufmerksamkeit, die Konzentration, die die Dinge klarer werden lässt; es ist das Hören, die Lebhaftigkeit, die er schliesslich findet, die ihn zur Komposition der Figur führt. Und wenn die Musik, die er mit seiner Stimme macht, und der Tanz, den er mit seinem Körper zeichnet, in Einklang sind, dann bedeutet das, dass der Schauspieler seinen Ort gefunden hat. Danach kommt die Gestaltung des Raums. Ich schaffe am Anfang keine Bühnenbilder: Der Raum bildet sich ausgehend von den Bedürfnissen des Schauspielers. Als wir *Frühlings Erwachen* von Wedekind erarbeitet haben, sind wir von einer Idee von mir ausgegangen: dem Atelier des Malers. Wedekind sehe ich beim Schreiben wie einen Maler, der Schicht um Schicht aufträgt, um neue Farben zu finden. Wir haben ein Maleratelier geschaffen, mit Kartonmauern, die von bemalten Papieren überzogen waren und von den Schauspielern frei bewegt und angeordnet werden konnten.

Der Boden war mit Kraftpapier ausgekleidet. Ich habe den Schauspielern Materialien, Farben gegeben, um sie zum Gestalten zu animieren. Nach und nach haben sie begonnen, mit den Räumen zu spielen, und indem sie sich in diesen Räumen bewegt haben, haben sie das Loch erzeugt, aus dem Wendla heraussteigt. Eines Tages hat jemand von oben auf der Mauer Kalk hinuntergeworfen: Das weisse Pulver hat im Licht eine Wolke erzeugt. Mit der weissen Farbe nahm sich das Kraftpapier als erdige Fläche aus, und aufgrund dieses Vorschlags der Schauspieler habe ich dann gesagt: «Morgen bringen wir eine Tonne Erde her…» Danach haben sie begonnen, Graffitis auf die Mauern zu malen, und wir haben begriffen, dass der Kinderraum ein Aussenraum sein musste.

Gut, aber wie erreichen Sie in Ihren Stücken die unglaubliche Qualität jedes kleinsten Details?

Die Bühne ist der begrenzte Raum, in dem man ein Universum schaffen kann. Dazu muss man die Geographie, das menschliche Leben, die Handlungen verkleinern. Man muss eine Reduktion vornehmen, die etwas Präziseres, etwas Minutiöseres hervorbringt: Ich habe das dank Japan begriffen, das mir eine wichtige Schule war. Noch bevor ich hinging, von hier aus, habe ich dort diesen Anspruch, diese Unerbittlichkeit, diese Präzision gefunden, die eine absolute Konzentration verlangt. Ich glaube, diese Genauigkeit ist in Balletten ausdrucksvoller und stärker, egal ob in balinesischen, indischen oder klassischen; das Gestenbewusstsein des Tänzers inspiriert mich. Und die erste Sache, an der ich im Theater arbeite, ist der Chor. Warum? Weil wir alle zusammen ein Alphabet erarbeiten, das das unsere sein soll. Danach bauen wir unsere Grammatik, dann unsere Syntax. Ohne diese Reihenfolge kann man nicht weiterkommen im Text.

Und die Schauspieler finden darin eine Freiheit?

Genau! Der Theatertext ist wie ein Opernlibretto. Auf diesen Punkt lege ich grossen Wert, in meinen Inszenierungen, aber auch in Werkstattarbeiten… Die Pädagogik des Theaters begeistert mich. Kürzlich habe ich Philippe Sireuil gratuliert, weil ich beim von ihm inszenierten Endjahresstück

der Teintureries[1] etwas gespürt habe, das mich tief berührte. Ich spürte, dass es im Körper der Schauspieler, in ihrer Art, den Text zu sprechen, sich zu kleiden, sich ans Publikum zu wenden, dass in alledem ein Begriff von der Ethik des Theaters lag. Das Theater ist ein Ort des Respekts, an dem man von ernsten und weniger ernsten Dingen sprechen kann, aber eine Ethik bewahren muss, gerade heute, da wir uns in eine sehr gefährliche Richtung bewegen, die so experimentell ist, dass man manchmal, wie Philippe Mentha sagt, nicht mehr von Experiment, sondern von Bequemlichkeit sprechen muss. Tatsächlich ist die Gesellschaft in keinem guten Zustand, und man muss das zum Ausdruck bringen. Sollte das aber nicht poetisch bleiben – das heisst: ausgedacht? In dem, was Philippe Sireuil gemacht hat, habe ich Poesie gesehen. Auch in der Art und Weise, in der die Scuola Dimitri in Verscio, im Tessin, die Ausbildung angeht, habe ich etwas sehr Erfreuliches bemerkt: Der Tanz, die Pantomime, der Clown, die Masken werden dort mit einer Ethik und einem Bewusstsein für die Tradition unterrichtet… Ich bin dafür, Ausbildungen mit einem starken Körperbewusstsein zu entwickeln, und ebenso halte ich es für wichtig, dass ein Junger, der aus einer Schule kommt, auch weiss, was es bedeutet, in anderen Theaterberufen zu arbeiten. Man lernt, wenn man an der Bar arbeitet oder das Licht einstellt. Ich bin überzeugt, dass wir in ebendiesen Schulen die Direktoren und Führer von morgen finden.

Ist das nicht zuviel und also erschöpfend?

Die Erschöpfung ist vielleicht ein Vorwand oder das erste Zeichen der Bequemlichkeit. Wenn man die Müdigkeit überwindet, kommt die Offenbarung. Jenseits der Müdigkeit liegt die Schönheit, die Entdeckung, die Geburt von etwas. Danach setze ich die Bilder zusammen. Häufig sind die Bilder, die man in einer Vorstellung sieht, das Resultat einer Jagd nach dem Unvorhersehbaren. Fast alles, was etwas wert ist, wird ganz natürlich aus Fehlern und Unfällen geboren. Alles bricht hier hervor, auf der Bühne, es hängt nicht von mir oder einem Willen ab. Wenn ich mit der Probenarbeit beginne, arbeite ich mit den Tönen, dem Licht, den Kostümen, mit dem Stoff, aber nichts ist endgültig.

1 Von Nathalie Lannuzel geleitete Theaterschule in Lausanne.

Geht es als Regisseur darum, eine Reihenfolge einzuhalten, um die verschiedenen Aspekte der Aufführung zu ordnen?

Ich arbeite vor der Inszenierung mit vielen Elementen. Aber das Wesentliche beginnt wirklich direkt auf der Bühne. Ich gehe von einer Auslöseridee oder einem Auslöservorfall aus, dann führt eine Sache zur anderen, und ich lasse mich von dieser unvermuteten Logik mitreissen, ich folge instinktiv dem, was nicht im Voraus organisiert ist. Klar, ich habe immer eine Idee, und manchmal versuche ich, sie weiterzutreiben, die Idee auf anderem Weg einzufangen, aber wenn die Reise des Schauspielers nicht über die Idee führt, vergesse ich sie und wir verlaufen uns anderswohin. Häufig verlaufen wir uns. *Frühlings Erwachen* war eine der Erfahrungen, in denen wir uns am tiefsten verirrt haben, aber es ist fantastisch, den Schauspielern zu vertrauen und in diesen Räumen zu verharren, in denen es nichts gibt; es ist leer, der Schauspieler spricht seinen Text, er erzählt, und danach ordne ich mit Rauch, mit Licht seine Vorstellungswelt, seinen vorübergleitenden Traum, gleichsam einen Engel. Der poetische Raum entsteht.

Die Stücke von Malandro gehen häufig auf Tournee: Lässt sich das lernen?

Nie habe ich mit einem Agenten oder mit professionellen Tourneeorganisatoren gearbeitet. Ich habe das sehr schnell begriffen, als René Gonzalez mich gefragt hat: «Willst Du, dass ich die *Bluthochzeit* auf Tournee bringe?» Ich habe «nein» gesagt. Er fand mich ‹aufgeblasen› und fragte mich, was ich denn wolle. Ich sagte ihm, er solle mir beibringen, wie man eine Tournee organisiert. «Weshalb?» «Weil Du mit Bob Wilson, Isabelle Huppert und Piccoli beschäftigt bist und dich nicht dazu noch um eine Genfer Hausbesetzertruppe kümmern wirst!» Meine Idee, und das hat er gut verstanden, bestand darin, ein Netz zu knüpfen und die Sprache zu lernen, die man sprechen muss, um ein Stück auf Tournee zu bringen. Ich will nicht sagen, dass ich alles auf Tournee schicken könnte, aber ich habe verstanden, wie man das Telephon in die Hand nimmt und was man einem Direktor sagt, wie man sich den internationalen Transport des Bühnenbilds überlegen muss, was man in einen Flugzeugcontainer packt, wenn man keine Zeit für den Schiffversand hat,

oder ob es günstiger kommt, wenn man es doppelt baut, um keine Daten zu blockieren … Im Kléber-Méleau will ich ein Team zusammenbringen, das ein Bewusstsein für die Notwendigkeit von Tourneen hat.

Für Sie bilden die Tourneen ein Geschäftsmodell?

Ganz genau! Dieses System hat Malandro Existenz und Fortdauer ermöglicht.

Die Musik ist das Leben

Welche Anpassungsarbeit nehmen Sie gewöhnlich am Text vor?

Das ist jedes Mal anders. Es gibt Stücke, die zerfleddern, aber in *Scapins Streiche* zum Beispiel ist der Text fliessend, er wird wieder aktuell, es gibt keinen Grund zu kürzen. In der *Frau vom Meer* von Ibsen sind wir auch vom Gesamttext ausgegangen und haben sehr schnell gemerkt, dass es Dinge gab, die man streichen konnte. Marco Sabatini hat Vorschläge gemacht, und die Schauspieler haben sich nach und nach damit abgefunden. In den letzten Tagen haben wir gemerkt, dass eine Szene den Rhythmus des Stücks brach. An ihrer Stelle haben wir eine Überblendung gemacht und zwei Szenen vermischt und konnten so die richtige Verbindung und die rhythmische Harmonie finden.

Ist diese Musikalität des Dramentexts als Rhythmus, Ton und Melodie aufzufassen?

Es gibt verschiedene Schichten. Man nimmt es vielleicht nicht richtig wahr, aber hinter dem Ton steht eine enorme Arbeit. Alles wird permanent aufgenommen während unserer Proben, und der gespeicherte Ton wird manchmal bearbeitet. Das heisst, ich lasse den Klang, den der Schauspieler beim Sprechen produziert, abflachen oder ausweiten. Daraus entsteht im Dialog Musik. In *Ay! QuiXote* zum Beispiel haben wir mit einem Gedicht von Cervantes einen Chor gebildet: Die Aufnahme lief rückwärts und produzierte eine Musik, die wir am Computer bearbeiteten. Diese Arbeit erinnert an die minimalistischen Komponisten, die sich einen Spass daraus machten, Töne zu verformen und

verdrehen. Die textliche Materie wird transformiert, als Musik wiederverwendet; permanentes Recycling. Für die *Bluthochzeit* haben wir die Aufnahmen überarbeitet, versetzt, gedämpft, und das ergab ein Universum von Stimmen, die wie in einem Ei geflüstert wirken. Wir hatten gerade begonnen, mit Sarten[2] zu arbeiten (seit *Strip-Tease*). Er war ein Tongenie. Mit ihm haben wir ein phantastisches Studio in Sécheron aufgebaut: Wir haben tolles Material produziert, eine Arbeit, die stark von Heiner Goebbels inspiriert war. Beim Abenteuer der *Frau vom Meer* sagte mir das Bauchgefühl, dass man ein Streichquartett einfügen musste. Ich begann an einem Quartett von Gorecki zu arbeiten, gespielt vom Kronos Quartet. Aber schlussendlich brauchte es einen Pianisten: Als wir das Stück neu durchlasen, hat uns die elfte Replik («Sie sind Maler?») einsehen lassen, dass der Künstler am Klavier (und nicht am Zeichnen) sein musste. Auf diese Weise hat sich die Musikalität des Stücks ganz selbstverständlich ergeben.

Bei Ihnen gibt es niemanden, der mit dem Schreiben der Musik betraut ist?

In den ersten Proben begleitet uns ein Komponist. Für den Wedekind zum Beispiel habe ich einen Komponisten für zeitgenössische Musik, Luis Naon, engagiert. Ich bin von den Stücken ausgegangen, die ich von ihm kannte. Ich habe ihm vorgeschlagen, mit uns zu arbeiten, ohne ihm einen Auftrag zu erteilen. Er hat sein Material mitgebracht und arbeitete vor Ort, ausgehend von dem, was er in den Probesitzungen sah. Er nahm mit Computern und Samplern auf. Dann konnte er nicht weitermachen, und sein Assistent, Alessandro Ratoci, übernahm die Aufgabe. Das ganze Musikprojekt hat sich verändert.

Als Zuschauer war mir nicht bewusst, wie ausgeklügelt die Tonseite ist…

Das ist sie nicht ständig. Es kommt häufig vor, dass ich weder etwas Spezielles sehe noch höre, doch wenn ich mit den Schauspielern arbeite, beobachte ich, horche, und dann ziehe ich mich mit der Tonspur der Proben zurück und frage

2 José Luis Asaresi, genannt Sarten, argentinischer Musiker und Komponist, am 2. November 2011 53-jährig in Genf gestorben.

mich, was mir fehlt, damit der Text lebt. Meine Technik besteht darin, ausgehend von musikalischen Mikrostrukturen zu arbeiten, die sich auf Partituren stützen – ob von Grieg, Strawinski oder Mozart. Die *Bluthochzeit* war der erste grosse Versuch in diesem Sinn. Das Stück beginnt mit der schlaufenartigen Wiederholung eines Motivs, das sich nach und nach verändert, zu *She's a Rainbow* von den Rolling Stones wird und auf C endet. Diese Note wiederum wird von einer tibetanischen Schale aufgenommen und kontinuierlich wiedergegeben, überlagert vom zweitaktigen Rhythmus des schlagenden Herzens, über dem wiederum ein Gedicht gesungen wird, das den Anfang des allerersten Stücks von Lorca aufnimmt, *Die Verwünschung des Schmetterlings*. In der Übersetzung heisst es: «Die Geschichte, die Sie hier sehen werden, ist jene eines Wesens, das den Mond ausreissen will und sich das Herz zerreisst.» Das ist bereits die Geschichte der *Bluthochzeit*. Und dann ruft die Figur des jungen Verlobten sehr laut: «Madre!» (das erste Wort des Stücks: «Mère!»)… Der rhythmische Schritt, den der Chor vorgibt (jener, den der Verlobte tanzt), ist die rhythmische Grundstruktur der ersten körperlichen Trainingseinheit, die ich konzipiert habe. Damals nahm ich nur eine Mikrostruktur und eine Musik, die in meinem Rückgrat, in meinem kulturellen Gedächtnis gespeichert ist: die *Cumbia*. Ein Tanz und ein Rhythmus, die zu Kolumbien gehören und aus dem grossen Synkretismus resultieren, der in dieser Karibikgegend die arabisch-andalusische Musik aus Spanien mit dem Singsang der von den Kolonisatoren aus Afrika mitgebrachten Sklaven und jenem der Indigenen der Küste und den Indianern des Altiplano in den Anden gemischt hat. All diese Musikströme haben sich zu einem überschäumenden Resultat vermischt: der *Cumbia*. Man erzählt, dass ihr Rhythmus vom Schritt kommt, den der angekettete Sklave macht, um sich zu erheben und der sich nähernden Frau sein Begehren zu zeigen… Dieser synkopierte, an den Rhythmus eines Herzens gemahnende Schritt bildet das Grundgerüst der *Bluthochzeit*.

Die Wichtigkeit, die der Musik beigemessen wird, erinnert an die Oper…

Ich sehe ein Stück wie eine Oper, deren Partitur nach und nach zusammen mit den Schauspielern und dem Komponisten geschrieben werden muss. Eine der Stärken von



Clara Zahanassian, la vieille dame (Omar Porras) fascine tous les habitants de Gülen en leur promettant des milliards : *La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt en janvier 2004 au Théâtre Forum Meyrin.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Malandro ist die musikalische Handschrift, auch wenn sie manchmal gar nicht zu sehen ist. In *Frühlings Erwachen* sind wir für den Donner beim Selbstmord des Kindes von *Riders on the Storm* von den Doors ausgegangen. Der Pistolenschuss löst die Tragödie aus. In diesem Lied erzählt Jim Morrison, was ihn in die Drogen und dann zum Selbstmord führen wird. Die Musik fasziniert mich, sie ist für mich wie ein fliegender Teppich. Es ist die Musik, die mich zum Text bringt. Ohne Musik kann ich die Bewegung nicht ersinnen. Als ich Ariane Mnouchkine arbeiten sah, hörte ich, wie sie die *Figur* fragte: «Welches aber ist deine Musik?» Das hat mich geprägt. Ich spüre, dass der Schauspieler eine tiefe Musik in seinem Innern haben muss.

Und Leben ist Unterwegssein

> Wenn ich mir den Werdegang von Omar Porras vor Augen führe, sehe ich nicht nur eine ausgeprägte Lust am Reisen, sondern auch viele Ankünfte und neue Aufbrüche. Nach einer Jugend in Kolumbien und einigen Jahren in Paris kommt Genf, wo auch wieder viel Bewegung zu verzeichnen ist: Auf drei oder vier Jahre im Squat du Garage folgen zwei Abstecher an die Comédie de Genève und ein Aufenthalt von vier Jahren in Sécheron, danach eine zehn Jahre währende Residenz am Forum Meyrin, aber mit zwei Direktoren, die sich die Amtszeit teilen, dann das Théâtre de la Cité Bleu und ab 2015 die Direktion des Theaters Kléber-Méleau. Es hört nicht auf?

Mir war nicht bewusst, dass es so schnell ging. Es sind gewissermassen Schritte, ziemlich regelmässige. Meine Geschichte läuft sehr schnell.

> Wenn wir auf die Übersiedelung von Kolumbien nach Europa schauen, welches waren die Gründe für den Weggang von Kolumbien?

Es gibt viele Gründe, aber erwähnenswert ist, dass meine Eltern Bauern waren; meine Mutter konnte weder lesen noch schreiben, mein Vater kaum. Sie sind nach Bogotá gegangen, um der Gewalt zu entkommen, die in Kolumbien

seit einem halben Jahrhundert herrscht, und sind Arbeiter geworden. Sie hatten die Stärke, ihren Kindern zu sagen: «Seid neugierig, versucht zu studieren.» Ich habe sehr rasch die Ausgrenzung gespürt, den Unterschied zwischen den sozialen Kasten, die Unmöglichkeit sich zu entwickeln, zu träumen, einen anderen Status zu erlangen. Das hat mich und meinen Bruder weggetrieben. Man nannte Bogotá das lateinamerikanische Athen, aber paradoxerweise hatten wir keinen Zugang zu kulturellen Kreisen und intellektuellen Milieus. Ich bin mit 15 Jahren zum ersten Mal ins Theater gegangen. Es gab zwei Wege für das Theater: jenen des kommerziellen Theaters und jenen eines Volkstheaters, betrieben von Systemgegnern, die sich ohne Staatssubventionen durchwursteln mussten. Die grossen Meister des kolumbianischen Theaters waren dort, das waren Leute, die, häufig dank der kommunistischen Partei, in der Tschechoslowakei oder in Polen studiert hatten und mit der Idee nach Kolumbien zurückkamen, dass das Volk das Recht auf und Zugang zur Kultur haben musste. Die Themen waren bewegend, denn sie sprachen von uns. Dort habe ich Brecht entdeckt und begriffen, dass ich mich anderswo bilden musste. Aber vorher hatte ich versucht, in Bogotá Theater zu machen: Ich schrieb mich an der Schauspielschule ein und sprach mit Hamlets Monolog vor. Ich wurde nicht genommen. Das war eine Katastrophe für mich. Eines Tages, als ich als Laufbursche arbeitete, kam ich an der Schule für modernen Tanz vorbei. Ich sah, dass die Einschreibung lief, meldete mich an und absolvierte das Vorsprechen – ohne mich vorbereitet zu haben: In einer Improvisation habe ich alles gemacht, was mir in den Sinn kam, bis zur Erschöpfung und ohne Furcht vor dem Lächerlichen. Einige Wochen später kam ich an der Schule vorbei. Mein Name stand auf der Liste der Angenommenen. In dieser Schule habe ich das *Journal* von Isadora Duncan gelesen, ihr Leben in Paris, wie sie Vasen des Louvre kopierte, wie sie zeichnete und ein Werk ganz aus dem Schauen heraus zu bilden begann. Diese Suche, die sie betrieb, während sie sich bei ihrer Ankunft in Paris materiellen Schwierigkeiten gegenübersah, hat mich ermutigt, und nach zahlreichen Wendungen kam ich in Europa an.

Paris, das war auch eine Zeit der Bildung und der Entdeckung von grossen Meistern?

In Paris sagten mir andere Kolumbianer, dass es ohne Geld

und Sprachkenntnisse schwierig seine würde, Theater zu machen. Eine befreundete Pianistin polnischer Herkunft kannte das Institut d'études théâtrales: Sie hat mich dessen Direktorin, Martine de Rougemont, vorgestellt, die mich grossherzig ermunterte, die Lektionen zu besuchen – auch ohne Papiere. Dank dieser Offenheit konnte ich die grossen Pariser Theaterlehrer hören (etwa Georges Banu, Michel Corvin und Anne Ubersfeld). Zudem kam ich in einem Moment, da Giorgio Strehler Partner am Odéon und Peter Brook am Bouffes du Nord war; da Grotowski seine Vorträge am Collège de France hielt, Antoine Vitez in Chailllot und Pina Bausch in jeder Spielzeit am Théâtre de la Ville war …[3] Eine riesige Runde von Meistern. Dank meinen Strassentheateraufführungen konnte ich reisen, Kurse besuchen, Praktika absolvieren, namentlich mit Ariane Mnouchkine. In dieser Zeit war ich auch Schauspieler in der Kompanie des L'Épée de Bois, und ich arbeitete, in ebendiesem Theater, mit Ryszard Cieślak. Einige Jahre später wurde ich in eine Auswahl in Pontedera aufgenommen, um bei einem grossangelegten Projekt mitzumachen, das Grotowski damals lanciert hat. Alles war ideal, ich fand dort, was ich seit langem gesucht hatte, und zwar beim Meister, auf dem Gipfel. Paradoxerweise hatte ich aber das Gefühl, nicht am richtigen Ort zu sein, und Grotowski sagte mir: «Geh, wo dein Herz dich hinzugehen heisst.» … In Paris hatte ich mein Mansardenzimmer abgegeben und all meine Sachen verkauft: Ich war gegangen, um alles neu zu beginnen, und sagte mir, dass ich in Deutschland, in Italien und in der Schweiz meine Strassenspektakel wiederaufnehmen würde …

Wie lief der Kontakt mit der Schweiz?

In der Schweiz liefen meine Strassenproduktionen gut. Ich liess mich in Genf nieder, im Îlot 13, an der rue des Gares Nummer 15, in der Wohnung eines kolumbianischen Freundes, Edgard Acevedo. Ich war in der ganzen Schweiz unterwegs, während des Sommers vor allem in Zürich, einer europäischen Metropole, deren enorme kulturelle Aktivität mich damals schon faszinierte. Namentlich konnte ich in der Gessnerallee Peter Brook mit *Der Sturm* sehen, ein Konzert von Philip Glass … In dieser Stadt habe ich Mariom kennengelernt, die Mutter meiner Kinder, und ich entschied mich, dort zu leben.

3 Diese gesamte Periode ist im Beitrag von Béatrice-Picon-Vallin nachgezeichnet, vgl. Seiten 233–242.

War es einfach, Schweizerdeutsch zu lernen?

Ich habe es versucht, aber das war verlorne Liebesmüh! Auch habe ich begonnen zu zeichnen und zu lesen (namentlich Dürrenmatt), dann hat sich aber die Lust nach einer Theatertruppe sehr stark zurückgemeldet… Deshalb und aus Sprachgründen haben wir uns entschieden, uns in Genf niederzulassen, einer Stadt, in der die Squatbewegung sehr aktiv war.

Auch in Zürich waren die Hausbesetzer sehr gut organisiert…

Ja, es gab die Rote Fabrik, das Kanzleiareal, aber in der Zürcher Theaterbewegung war die ‹zeitgenössische› Tendenz stärker ausgeprägt als in Genf. Was mich anzog, waren die Klassiker, die Kanontexte. Was nicht heisst, dass ich mich nicht für die zeitgenössischen Bewegungen interessiere: Eines der ersten Male kam ich nach Genf, um Georges Aperghis beim Festival de poésie sonore zu sehen… und Benno Besson an der Comédie de Genève. Zu dieser Zeit war Edgard Acevedo (zusammen mit Pierre Lipschutz) dabei, in der *Usine* die Zeitung *Drôle de vie* zu entwickeln. Über diesen Kanal erfuhr ich, dass die seit langem unbewohnten Häuser im *Triangle de Villereuse* gerade besetzt worden waren, ebenso wie der grosse leere Raum der Garage an der Rue Adrien Lachenal, wo Eric Salama, Frédéric Polier, Pascal Berney, Loulou und andere Künstler schon arbeiteten und ich das Teatro Malandro gründete. Ihre Arbeitsweise folgte anderen künstlerischen Linien. Der einzige Regisseur, mit dem ich zusammengearbeitet habe, ist Eric Salama, der mir die Rolle des Dorante in *Der Menschenfeind* angeboten hat. Die erste Aufführung von Malandro, *Ubu Roi*, brachte dann das zum Ausdruck, was ich machen wollte, die Art und Weise, auf die ich das Theater sehe, wenn ich einen Text mit Freiheit angehe. Dem lag eine ganze Sprache zugrunde, es ging um den Aufbau eines Stücks in scheinbarer Anarchie, getragen aber von einem grossen Klassiker: *Macbeth* von Shakespeare. Ich hatte *Wielopole Wielopole* von Kantor gesehen und las Craig und seine Texte über die ‹Über-Marionette› sowie Kleists *Über das Marionettentheater*. All das hat dazu geführt, dass ich mein erstes Stück mit Karton, drei Fadenstücken, Draht und Farbe habe entwerfen können.

In diesem Stück gab es einen Haufen überraschender Elemente; ich habe es nicht in Genf, sondern beim Festival de la Cité in Lausanne gesehen …

… auf der place Arlaud! Überwältigend, dieser Ort ist grossartig! Das ist einer der schönsten Theatermomente meines Lebens, die place Arlaud, das Volkstheater! Das Theater, das jedermann offen steht … Es standen Leute auf dem Dach und bei den Kulissen, die Leute fanden keinen Platz mehr. Das war übrigens das erste Festival, zu dem meine Kompanie eingeladen worden war, und an dem Ort hat auch Joan Mompart, der zu meinem Weggefährten wurde, meine Arbeit entdeckt.

Danach, 1992, zeigte Malandro im Théâtre du Garage den *Faust* von Marlowe und 1993 den *Besuch der alten Dame*, der beim Publikum sehr gut ankam …

… Ja, *Der Besuch der alten Dame* war ein gewaltiger und beeindruckender Erfolg. Wir hatten das nicht erwartet. Wir hatten 80 bis 90 Stühle und über 200 Zuschauer pro Abend. Wir belegten den Boden mit Matratzen, Kissen, Teppichstücken. Es war der Wahnsinn: Wir mussten alle zufriedenstellen – während ich mich schminkte, war ich an der Kasse und kümmerte mich um den Glühwein … Die Proben für das Stück hatten in der sogenannten ‹Maison brûlée›, einer alten ausgebrannten Villa direkt hinter dem Garage, stattgefunden. Gerade an diesem abbruchreifen Ort habe ich ganz stark das Bedürfnis nach Unabhängigkeit gespürt.

Nach den ersten Aufführungen von *Der Besuch der alten Dame* Ende 1993 spielte Malandro nicht mehr im Garage: Das Stück war Frühling, Sommer und Herbst 1994 auf Tournee, und auch im Frühling 1995 nochmals …

Der erste Schritt hin zu etablierten Häusern und grossen Tourneen war vor allem Jean-Pierre Aebersold zu verdanken, denn er war so kühn, dieses Stück, das kaum sechs Monate zuvor schon während über zwei Wochen in derselben Stadt gezeigt worden war, mehr als dreieinhalb Wochen lang ins Genfer Programm aufzunehmen. Er hat mir eine Art Blankoscheck ausgestellt, und ich habe in seinem Theater,

in Saint Gervais, einen ganzen Parcours ausgeheckt, den das Publikum durchschreiten musste, bevor es in den Saal kam … Es war wiederum ein Erfolg, aber zum ersten Mal an einem etablierten Ort. Während diesen Aufführungswochen haben viele Theaterdirektoren, französische und andere, das Stück gesehen. Danach sind wir auf Tournee gegangen – mit einem alten, von Vidy übernommenen VW-Lastwagen, in dem wir neben dem Bühnenbild auch eine Mojito-Bar hatten. Sowie der Lastwagenfahrer ankam, stellte er seine Bar auf und mixte Mojitos, Cocktails mit Rum, Zitrone, Zuckerrohr und Minze. Wir legten Musik auf, alle tanzten, und wir verkauften Mojitos, die einiges einbrachten. Wir sagten uns sogar, dass wir mit dem Erlös aus den Mojitos nach Kuba gehen würden … Und drei Jahre nach der ersten Aufführung von Malandro inszenierte ich mein viertes Stück, *Othello*, an der Comédie de Genève: Alles ging sehr schnell …

Unterwegs auf neuen Wegen

Othello wurde erst im Herbst 1995 an der Comédie gespielt …

Man hatte mich wissen lassen, dass Claude Stratz, der Direktor der Comédie de Genève, mich zu sehen wünschte. Ich ging im Mai 1994 zu ihm und er schlug mir vor, das Stück im Herbst 1995 zu inszenieren. Wir begannen das Projekt ein Jahr vorher vorzubereiten. Ich werde nie sein Erstaunen vergessen, als ich ihm von meinem Wunsch erzählte, *Othello* zu inszenieren. Der ihm eigene Sinn für Kameradschaft war essentiell für mich: Ich habe in ihm einen Künstlerfreund kennengelernt, der fand, dass ich Talent hatte, und der mir Mut machte …

Wurde der *Othello* im Garage geprobt?

Nein, wir probten den *Othello* direkt auf der Bühne der Comédie, während des Sommers, weil wir Anfang Oktober die Saison eröffneten.

Das Stück, das im Programm der Comédie Ende Oktober 1995 auf Ihren *Othello* folgte, wurde nicht in der Comédie gespielt, sondern in einem neuen Raum, der noch nie fürs Theater benutzt worden

war und mit dem Geist des Stücks *In der Einsamkeit der Baumwollfelder* von Koltès – inszeniert von Chéreau – zusammenpasste: die ehemalige Fabrik von Sécheron …

Als ich das Stück von Patrice Chéreau sah, entschied ich, den Ort zu mieten, um darin meine Kompanie anzusiedeln: Dort habe ich dann *Strip-Tease* von Slawomir Mrozek geschaffen und geprobt …

Danach geschah mit *Bluthochzeit* etwas Aussergewöhnliches?

Ich befand mich in einem Zustand intensiver Inspiration und Kreativität: Meine Tochter, Chaïa, war eben zur Welt gekommen, und ich war mit etwas betraut, das es mir ermöglichte, sehr weit zu gehen. Und wenn ich mich während der Proben verloren fühlte, ohne Orientierungspunkt, schöpfte ich häufig Kraft aus der Poesie von Lorca, vor allem aus *Dichter in New York*, das ich auf der Bühne pausenlos las.

Und mit der *Bluthochzeit* setzte Malandro gewissermassen neue Massstäbe?

Ja, dieses Stück wird überall wiederaufgenommen, in Vidy, im Théâtre de la Ville in Paris, in Japan, in Kanada, in Deutschland.

Es war eher Vidy als die Genfer Comédie, das die Tür für diese ganzen Tourneen geöffnet hat?

Ja. Mit Vidy konnten wir die *Bluthochzeit* in neuer Besetzung wiederaufnehmen: mit grossartigen Schauspielern. Claude hatte bemerkt, dass ich gut daran tat, ein Netz zu entwickeln. Ein paar Zeilen, die er am Ende seines Mandats in seinem Buch über die Comédie geschrieben hat, behalte ich immer in Erinnerung: «Um die Leitung eines Hauses zu übernehmen, muss man die Bühne übernehmen und sich nicht in kleinen Dingen verlieren. Man muss Leute finden, neue Generationen, ich habe Porras gefunden …»[4]

4 «Ich habe sehr schnell begriffen, dass ich als Direktor gewinne, wenn ich zunächst als Regisseur gewinne. […] Wenn man für einen Saal mit 700 Plätzen zuständig ist, muss man das Ereignis dort drin erschaffen, anstatt sich in kleine Formen und periphere Aktivitäten zu zersplittern. Und genau das konnten

Ab 1996 übernahmen Sie also nach der Comédie die Miete des grossen Raums in der alten Fabrik von Sécheron, wo Chéreau gerade eben Koltès gespielt hatte, und machten daraus Ihren Probe-, ja Vorstellungsort?

Nach und nach haben wir in diesem gigantischen Raum ein wahres Theater geschaffen, mit Schnürböden, einem Dojo für das Training, einer Küche, einem Nähatelier. Wir haben auch anderen Produktionen Werkstätten für den Bau untervermietet, und all das haben wir mit wiederverwerteten Materialien gemacht. Der grosse Vorzug dieses Ortes war, dass wir enorm viel Platz hatten, denn es gab in diesen grossen stillgelegten Werkhallen nichts anderes. Ein richtiges Haus für unser Team.

Wieso haben Sie es verlassen?

Weil eines der weltweit grössten Pharmaunternehmen, Serono, die ganze Anlage gekauft hat und wir gehen mussten.

Als Claude Stratz 1999 von der Comédie wegging, schlug jemand eine andere grosse Bühne als Heimathafen für Malandro vor, aber in der Genfer Vorstadt …

Ja, Jean-Pierre Aebersold, inzwischen erster Direktor des Forum Meyrin geworden, hat mir vorgeschlagen, an dieser Stätte ‹artiste associé› zu werden. Er hat elf Aufführungen der *Bakkhantes* programmiert, und wir haben alle Daten gefüllt: Das ganze Publikum der Comédie und des Garage ist unserer Kompanie gefolgt, und während zehn Jahren (die letzten fünf unter der Direktion von Mahtieu Menghini) hat Malandro mit jedem neuen Stück das Forum gefüllt.

Bakkhantes war grossartig, den Anfang mit dem Aufzug der nackten Tänzerinnen und Tänzer hinter Tüll vergesse ich nie mehr.

wir schaffen: einige Ereignisse. Durch die Aufnahme glänzender Vorführungen ebenso wie mit unseren eigenen Produktionen. So bin ich besonders glücklich, dass die Comédie mit der Produktion von *Bluthochzeit* den Durchbruch von Omar Porras und des Theaters Malandro unterstützt hat.» Claude Stratz, «Dix ans après», Einleitung zu: Joël Aguet; Claude Stratz, *Dix saisons à la Comédie de Genève 1989–1999*. Genève: Fondation d’Art dramatique 1999, S. 7.

Für mich war das die Höhle von Lascaux, mit Körpern, die von farbiger Erde bedeckt sind, mit Feuer, Luft, Wasser …

> Es ist auch eine zunehmende Vielfalt an Zusammenarbeiten oder Koproduktionen zu verzeichnen: das Theater von Vidy in Lausanne, das Théatre de la ville in Paris und la Grand T in Nantes als regelmässigste, und daneben auch separate Unternehmungen ausserhalb von Malandro, wie *Don Perlimpin* an der HETSR in Lausanne sowie auch eine Arbeit an der Comédie-Française …

Tatsächlich sind meine Stücke von grossen Häusern in Europa, Japan und Amerika koproduziert und verbreitet worden, was uns erlaubt hat, die künstlerische Recherche zu vertiefen und die ästhetische Qualität unserer Arbeit zu festigen. Die Einladung an die Comédie-Française war die Krönung dieser Anstrengungen. Als Marcel Bozonnet Malandros *El Don Juan* gesehen hatte, der von Tirso de Molina und einer Textmontage rund um den Mythos von Don Juan ausging, sagte er mir, er bedauere, dass eine solche Neuzusammensetzungsarbeit – die Neugestaltung eines Klassikers – nicht an der Comédie-Française gemacht worden sei. Das hat dazu geführt, dass wir mit *Pedro et le Commandeur* Lope de Vega ins Repertoire der Comédie-Française einführten.

> Nach dieser Zeit erlebte Malandro einmal mehr einen grossen Schauspielerwechsel?

Ja, nach *Herr Puntila und sein Knecht Matti* von 2007 habe ich den Älteren der Truppe eine Pause vorgeschlagen. Ich wollte ein Stück mit ausschliesslich jungen, gerade erst aus der Schule gekommenen Schauspielern erarbeiten. Ich wollte meine Methode testen, ohne den Rückhalt der Alten. Ich leistete mir 13 Wochen Probe anstelle von Werkstatt und Schule. Das hat die Bildung einer neuen Equipe ermöglicht, die dann *Scapins Streiche* spielte; am Anfang war ich mit in der Besetzung, aber ich habe gemerkt, dass man die Neuen machen lassen musste. Das hat die Technik, die Methode, die Sprache auf den Prüfstand gehoben. Und es hat sich eine Gruppe gebildet. Als ich sie alleine proben sah, nachdem das Stück herausgekommen war, sagte ich mir, dass sie weitermachen mussten. Wir haben *Frühlings Erwachen* gelesen.

Und das alte Team?

Ich habe die Verbindung zu ihm nicht verloren. Nach *Frühlings Erwachen* sind einige für *Romeo und Julia* zurückgekommen, und andere werden für die Wiederaufnahme von *Der Besuch der alten Dame* und *Die Geschichte vom Soldaten* zurückkehren. Bald werden fünf Generationen mit mir gearbeitet haben. Von der ersten bleibe nur ich, von der zweiten Philippe Gouin, Joan Mompart und Fabiana Medina, die für den *Besuch der alten Dame* und die *Geschichte vom Soldaten* zurückkommen; von der dritten, seit *Don Juan*, gibt es noch zwei weitere, danach die Generation *Scapin* und die neue, die bald beginnen wird.

Hatte Malandro während dieser Zeit einen Probesaal im Forum Meyrin?

Nein, und das war auch mit ein Grund dafür, dass wir nicht in Meyrin bleiben konnten. Als Mathieu Menghini die Direktion von Meyrin übernommen hatte, fühlte ich mich einbezogen und unterstützt: Ich fand in ihm die Kraft der künstlerischen Verbindung wieder, die ich mit Claude Stratz gehabt hatte. Er war auch ein Direktor, der Ratschläge gab, Wege öffnete und den Bedürfnissen der Truppe Aufmerksamkeit schenkte. Wir hatten sofort ein sehr grosses Einvernehmen für die Texte und intensive Dialoge. Einige Monate nach seinem Abgang habe ich mich entschieden, dieses Theater zu verlassen.

Wege übers Meer

Glücklicherweise hat Sami Kanaan, der neugewählte Genfer Kulturminister, einen seit langem bekannten Saal gefunden und Ihnen die Verantwortung für diesen übertragen?

Das Théâtre de la Cité Bleue war ein schwieriger und aus meiner Sicht nicht von verschiedenen Kompanien (das war einmal der Vorschlag gewesen) zu führender Ort … Die Stadt und der Kanton Genf, die Fondation pour la promotion de lieux pour la culture émergente und Pro Helvetia haben sich dafür eingesetzt, dass Malandro die Verantwortung für die Stätte bei der Cité Universitaire erhielt. Am Anfang war

die Stimmung sehr schön, wir haben es geschafft, den Saal mit Wiederaufnahmen von *Frühlings Erwachen* und *Romeo und Julia* – gespielt auf Französisch und Japanisch – zum Leuchten zu bringen, sehr bald haben wir aber gemerkt, dass es schwierig ist, solche Projekte zu entwickeln, wenn man mit einer für eine Theaterkompanie viel zu hohen Miete belastet ist.

Kléber-Méleau ist also ein schöner Lichtblick?

Ja, nach 20 Jahren am Kopf einer Truppe ist es ein Glück, über ein Arbeitsinstrument zu verfügen wie jenes, das Philippe Mentha geformt hat. Ich werde es weiterhin mit anderen Künstlern teilen und gleichzeitig auf guter und solider Basis daran arbeiten, Projekte mit der Stadt, dem Kanton Genf und Pro Helvetia zu entwickeln – die mich alle immer unterstützt haben.

Ja, im Kléber-Méleau gibt es ein Publikum, Erwartungen, einen Ort, der von Fachleuten entworfen worden ist und in seiner Einfachheit das Publikum anspricht … das kann die Lust am schöpferischen Schaffen stimulieren …

Und ohne Lust gibt es nichts im Leben. Natürlich muss sie gegenseitig sein. Meine Lust besteht darin, auf das Publikum zuzugehen, und zwar so, dass es auch auf uns zukommt. Und Lust muss ich auch den Partnern machen. Was für ein schönes Theater, mit Liebe und Leidenschaft von wahren Theatermeistern gebaut! An diesem Ort herrscht ein guter Geist …

Was ist das, der Geist des Theaters?

Das Theater ist eine Bastion des Widerstands in unseren sich schliessenden Gesellschaften. Es ist schwierig, das auszudrücken und zu sagen, wie genau man Widerstand leistet, aber ich spüre, dass Kléber-Méleau ausserordentliche Bedingungen bietet, es zu tun.

Was kann ein Theater wie Kléber-Méleau bewirken?

Etwas, das mir heute essentiell erscheint, ist die Pflege der Theaterberufe. Sie gehen verloren, es ist offenkundig. Ich möchte den Theaterhandwerkern der Romandie, die ihre

Berufe verteidigen – Requisiteure, Maler, Perückenmacher, Dekorateure, Maskenbildner … – einen Platz bieten. Für mich, der ich mit Blick auf eine Truppe denke, ist das von grosser Wichtigkeit.

Sie haben ein Projekt für eine Truppe?

Sicher. Ich halte in der Arbeit eine Treue hoch, die letztlich auch eine Art der Wirtschaftlichkeit ist, denn wenn man sich mit Schauspielern einlässt, entwickelt man eine gemeinsame Sprache, die es nachher ermöglicht, im Schaffensprozess schneller und weiter vorwärtszukommen. Das mag anspruchsvoll scheinen, utopisch, idealistisch, aber so habe ich von Anfang an gearbeitet.

Ist das eine Art des Wahnsinns?

Was ist Wahnsinn? Ich glaube, das ist die Kritik desjenigen, der sieht, dass der andere zur Transgression fähig ist. Der unerklärliche Teil. Aber das Unklare ist wichtig, dort kommt man sich abhanden. Weil man nichts mehr sieht, glaubt man sich zu verirren, beginnt aber in diesem Moment, anders zu sehen, anders wahrzunehmen, die Sinne anders anzuregen. Ich nutze diese Momente immer, um Geschöpfe entstehen zu lassen, die man im Licht nicht sieht, die aber aus den Unterschichten des Textes aufsteigen, wenn es dunkel ist: die Nymphen, die Glühwürmchen. Nur an wenigen Orten gibt es noch Glühwürmchen (während es in Südamerika noch viele gibt). Mir scheint, dass ich in Kléber-Méleau schon seit langem Glühwürmchen sehe. Ich finde, man muss die Glühwürmchen sehen, die zauberhaften Geister.

Übersetzung: Claudia Mäder

Joël Aguet

Le lucciole e Prometeo

Intervista a Omar Porras

Il lavoro sulla recitazione e sulla concentrazione

Joël Aguet: – La finezza e la precisione del lavoro teatrale del Teatro *Malandro* suscitano ammirazione. Qual è il vostro segreto?

Omar Porras: – Innanzitutto lascio all'attore la libertà di avanzare delle proposte. Secondo me è fondamentale. Parto dalla sua interpretazione e non da una mia idea, perché se non riesco a fargliela capire qualcosa non funzionerà sulla scena. Parto quindi da quello che sa fare e poi modello a poco a poco: è attraverso l'attenzione e la concentrazione che ciò si delinea; l'attore costruisce il suo personaggio tramite l'ascolto e attraverso la fluidità che riuscirà a trovare. Quando la musica prodotta dalla sua voce e la danza disegnata dal suo corpo sono in armonia, significa che l'attore è sulla buona strada. Bisogna poi tenere conto anche del condizionamento dello spazio. Non realizzo mai le scenografie sin dall'inizio: lo spazio si crea in funzione delle necessità dell'attore. Quando abbiamo allestito il *Risveglio di primavera* di Wedekind siamo partiti da una mia idea sull'atelier del pittore. Wedekind lo percepisco, lo vedo scrivere come un pittore che sovrappone strato su strato per trovare nuovi colori. Abbiamo creato un atelier con dei muri di cartone ricoperti di carta da parati che gli attori potevano muovere e disporre a loro piacimento. Il pavimento era ricoperto di carta da imbalaggio. Ho fornito loro dei materiali e dei colori, affinché potessero iniziare a comporre. A poco a poco hanno cominciato a interagire con questi spazi e, muoven-

dosi al loro interno, hanno generato il buco dal quale esce Wendla. Un giorno uno di loro si trovava in cima al muro e ha gettato in basso della calce: la polvere bianca ha creato una nuvola in controluce. Nel colore bianco depositatosi sulla carta da imballaggio, ho visto una distesa di terra: quindi, sulla base di questi elementi forniti dagli attori, ho detto: «domani portiamo una tonnellata di terra…» In seguito hanno cominciato a dipingere dei graffiti sul muro e abbiamo capito che, nella pièce, lo spazio riservato agli adolescenti avrebbe dovuto essere un esterno.

Sì, ma come si ottiene la straordinaria qualità di ogni minimo dettaglio che caratterizza i vostri spettacoli?

Il palcoscenico è uno spazio delimitato nel quale si può creare un universo, miniaturizzando la geografia, la vita umana, le azioni. Bisogna costruire un modello in scala che consenta di realizzare qualcosa di più minuzioso, di più preciso: l'ho capito grazie al Giappone, da cui ho imparato moltissimo. Ma anche prima di andarci avevo trovato nella cultura asiatica quell'esigenza, quel rigore, quella precisione che richiede un'assoluta concentrazione. Penso che questa precisione sia particolarmente evidente nella danza: sia essa balinese, indiana o classica, traggo ispirazione dalla consapevolezza dei gesti di un danzatore. E la prima cosa che curo in una produzione teatrale è il coro. Perché? Perché elaboriamo un alfabeto che appartiene a tutti noi. Dopodiché costruiamo la nostra grammatica e in seguito la nostra sintassi. Se non si rispetta quest'ordine, non è possibile immergersi nel testo.

E gli attori vi trovano il loro spazio di libertà?

Esattamente! Un testo teatrale è come un libretto d'opera. Questo è un punto sul quale insisto molto nelle mie produzioni come pure nei laboratori… La pedagogia teatrale mi appassiona. Poco tempo fa ho fatto i miei complimenti a Philippe Sireuil, perché lo spettacolo di fine anno con gli studenti delle Tentureries[1], di cui ha curato la regia, mi ha toccato nel profondo. Ho percepito che nel corpo degli attori, alla base della loro maniera di interpretare il testo, di vestirsi, di rivolgersi al pubblico c'era una nozione di etica teatrale.

1 Scuola di teatro losannese, diretta da Nathalie Lannuzel.

Il teatro è un luogo aperto dove si può parlare di cose serie e meno serie, ma è necessario attenersi a un'etica, mentre oggi andiamo verso qualcosa di assai pericoloso, di così sperimentale che a volte, come afferma Philippe Mentha, non si può più parlare di sperimentazione ma piuttosto di pigrizia. In effetti, la società contemporanea sta vivendo un brutto periodo e occorre senz'altro mostrarlo anche in scena, ma senza rinunciare alla dimensione poetica e strutturata dello spettacolo. In ciò che ha fatto Philippe Sireuil ho visto della poesia. Ho constatato qualcosa di molto bello anche nel metodo di insegnamento della Scuola Dimitri, a Verscio, nel Cantone Ticino, dove gli studenti apprendono la danza, la pantomima, la clowneria e le maschere con un'etica di fondo e con uno sguardo alla tradizione... Sono favorevole allo sviluppo di formazioni professionali che attribuiscano importanza alla consapevolezza del corpo e penso sia importante che un giovane, uscendo da una scuola, sappia anche cosa vuol dire lavorare in altri ambiti all'infuori del teatro. Si impara anche lavorando in un bar o occupandosi delle luci. Sono convinto che proprio da queste scuole usciranno i direttori e i *leader* di domani.

Non è troppo faticoso?

La fatica forse è un pretesto o il primo sintomo della pigrizia. È solo superando la soglia della fatica che si accede alla rivelazione. Al di là c'è la bellezza, la scoperta, la nascita di qualcosa. Giunti a questo punto, compongo le immagini. Spesso le immagini che si vedono in uno spettacolo sono il risultato di una caccia all'imprevedibile. Quasi tutte le idee interessanti scaturiscono in modo spontaneo da errori o incidenti. Tutto nasce direttamente sul palcoscenico. Non dipende da me o da una volontà particolare. Quando comincio le prove lavoro già con i suoni, la luce, i costumi, con i materiali, ma niente è definitivo.

Un regista deve rispettare un determinato ordine per mettere a punto i diversi aspetti di uno spettacolo?

Durante la creazione dello spettacolo lavoro con molti elementi. Ma l'essenziale comincia solo sul palcoscenico. Parto da un'idea o da una casualità che fornisce lo spunto iniziale, poi da cosa nasce cosa e mi lascio condurre da questa logica

imprevista, seguo intuitivamente ciò che non era stato programmato a priori. Certo, ho sempre un'idea di base, a volte cerco di portarla avanti, o di giungervi in maniera diversa, ma se l'attore non riesce ad appropriarsene, la abbandono e prendiamo un'altra strada. Spesso ci perdiamo. Il *Risveglio di primavera* è stata una delle esperienze nelle quali ci siamo persi maggiormente, ma è fantastico dare fiducia agli attori. Ci si ritrova in uno spazio vuoto, dove non c'è nulla, e l'attore vi ripone il suo testo, inizia a raccontare. In un secondo momento io strutturo il tutto con il fumo, le luci, la sua immaginazione, il suo fantasma che passa, o un angelo. Lo spazio poetico inizia a delinearsi.

Gli spettacoli del *Malandro* sono spesso in tournée: è una cosa che si impara questa?

Non ho mai lavorato con un agente o con dei *roadies*. È una cosa che capii subito quando René Gonzalez mi chiese se volessi il suo aiuto per portare in tournée *Nozze di sangue*. Io gli dissi di no e lui rispose che ero un «presuntuoso» e mi domandò cosa volessi. Gli proposi di insegnarmi a organizzare una tournée. Mi chiese: «Perché?» «Perché tu stai già lavorando con Bob Wilson, Isabelle Huppert, Piccoli e non potrai certo occuparti anche di una piccola compagnia di *squatter* ginevrini!». La mia idea – e lui l'aveva intuito – era di creare una rete di contatti e imparare i codici per riuscire a fare girare uno spettacolo in tournée. Non voglio dire che oggi sarei in grado di portare in tournée qualsiasi cosa, ma ho comunque capito come si fa una telefonata e cosa si deve dire al direttore di un teatro, come si pianifica il trasporto delle scenografie all'estero, cosa si può stivare nel container di un aereo se non si ha il tempo per fare una spedizione via nave, o capire se convenga ricostruire le scenografie sul posto per evitare di bloccare delle date. Per il Teatro Kléber-Méleau, voglio formare un'*équipe* che sappia quanto sia necessario andare in tournée.

Per voi le tournée rappresentano anche una fonte di introiti?

Esatto! È proprio questo che ha permesso al Teatro Malandro di esistere e durare nel tempo.



L'Éveil du printemps de Wedekind au Théâtre Forum Meyrin en novembre 2011, Moritz (François Praud) et Melchior (Paul Jeanson) dans le décor très acrobatique d'Amélie Kiritzé-Topor. Photographie : © Marc Vanappelghem.

Qual è il lavoro di adattamento che, di solito, viene svolto sul testo?

Ogni volta è differente. Ci sono delle pièces che si dilatano troppo, ma per esempio nelle *Furberie di Scapino* il testo è fluido, scorre, non c'è nessun bisogno di apportare dei tagli. Anche per *La donna del mare* di Ibsen siamo partiti dal testo integrale ma abbiamo constatato molto presto che potevamo togliere alcuni elementi. Marco Sabbatini ha avanzato delle proposte e gli attori le hanno accolte a poco a poco. Gli ultimi giorni prima del debutto ci siamo resi conto che c'era ancora una scena che rompeva il ritmo dello spettacolo. L'abbiamo sostituita mescolando due scene; in questo modo siamo riusciti a trovare la giusta concatenazione delle scene e l'armonia ritmica ideale.

La musica degli spettacoli è scelta in base al ritmo, a un suono particolare, alla melodia?

C'è una complessa stratificazione. Forse non lo si percepisce, ma viene svolto un enorme lavoro sugli aspetti sonori. Durante le prove registriamo tutto, costantemente: e il suono registrato a volte viene rielaborato, chiedo cioè ad esempio di "appiattire" o amplificare la tonalità dell'attore che sta parlando. Ciò diventa musica nel dialogo. In *Ay! QuiXote*, per esempio, abbiamo registrato un coro a partire da un poema di Cervantes: in un secondo momento la registrazione è stata trasmessa al contrario, producendo una musica elaborata al computer. Questa procedura ricorda i compositori minimalisti che si divertivano a deformare e triturare il suono. La materia testuale viene trasformata, riutilizzata musicalmente, è un continuo riciclaggio. Per *Nozze di sangue*, registravamo e poi il suono veniva rielaborato, trasposto, "soffocato" e ciò dava origine a un universo di voci sussurrate come in un uovo. Avevamo appena cominciato a lavorare con Sarten[2] (a partire da *Striptease*): un genio del suono. Con lui avevamo installato uno studio di registrazione favoloso a Sécheron: vi effettuavamo dei montaggi formidabili, un lavoro fortemente ispirato alla

2 José Luis Asaresi, detto Sarten, musicista e compositore argentino, morto a 53 anni il 2 novembre 2011 a Ginevra.

ricerca di Heiner Goebbels. Per l'avventura de *La donna del mare*, avevo avuto l'intuizione che bisognava introdurre un quartetto d'archi. Mi sono messo a lavorare su un quartetto di Gorecki interpretato dal Kronos Quartet. Ma in realtà c'era bisogno di un pianista: rileggendo la pièce, l'undicesima battuta («Siete pittore?»), abbiamo immaginato che l'artista dovesse stare seduto al pianoforte (anziché dipingere). In questo modo abbiamo potuto mettere in evidenza la musicalità dello spettacolo.

Non c'è qualcuno che compone la musica per i vostri spettacoli?

Sì, nelle prime prove ci accompagna un compositore. Per esempio, per il Wedekind, ho ingaggiato un compositore di musica contemporanea, Luis Naon. Sono partito dai suoi brani che conoscevo. Gli ho proposto di venire a lavorare con noi, senza commissionargli niente di concreto. Ha portato la sua apparecchiatura e ha cominciato a lavorare sul posto, sulla base di quanto vedeva durante le prove. Registrava con l'ausilio del computer e di *samplers*. Poi non ha più potuto continuare ed è stato sostituito dal suo assistente, Alessandro Ratoci. Il progetto musicale è cambiato radicalmente.

Come spettatore, non mi ero reso conto di quanto fosse sofisticata la dimensione sonora…

Non è una costante. Può capitare che non veda o non senta niente di particolare ma, quando lavoro con gli attori, osservo, ascolto e poi mi apparto, portando con me le registrazioni delle prove e chiedendomi cosa manchi affinché il testo possa prendere consistenza. La mia tecnica è quella di lavorare a partire da micro-strutture musicali che si basano su delle partiture esistenti – possono essere di Grieg, di Stravinski o di Mozart. *Nozze di sangue* è stata la prima esperienza importante in questo senso. Lo spettacolo comincia con la ripetizione ciclica di un motivo che si trasforma, diventa *She's a Rainbow* dei Rolling Stones e termina con un do. Questa nota è ripresa da una campana tibetana, una nota continua alla quale si sovrappone il ritmo in due tempi di un battito cardiaco su cui viene cantata una poesia che riprende l'inizio della primissima pièce di Lorca, *Il maleficio della farfalla*. In traduzione suona così: «Signori, la commedia alla quale

state per assistere è [...] la commedia di chi, volendo graffiare la luna, graffia invece il proprio cuore.» È già la storia di *Nozze di sangue*. Subito dopo il personaggio del giovane Fidanzato grida: «Madre!» (la prima parola della pièce è proprio «Madre!»)... La cadenza ritmica del coro (il passo danzato dal fidanzato) costituisce la struttura ritmica alla base del primo allenamento corporeo che ho costruito. All'epoca ricorrevo esclusivamente a una micro-struttura e a una musica che ho nel sangue e nel mio background culturale: la *cumbia*. È una danza, un ritmo colombiano originato dal sincretismo che in quest'area dei Caraibi ha mescolato le musiche arabo-andaluse provenienti dalla Spagna, le melopee degli schiavi deportati dall'Africa, quelle degli indigeni della costa e degli *indios* dell'Altopiano della Cordigliera andina. L'esito di tutte queste ibridazioni è una musica di straordinaria ricchezza: la *cumbia*, il cui ritmo si dice derivi dal battito del piede che fa lo schiavo in catene alzandosi e manifestando il proprio desiderio alla donna che gli passa davanti... Questo passo sincopato, come il battito del cuore, è alla base di *Nozze di sangue*.

L'importanza attribuita alla musica fa pensare all'opera...

Io concepisco la pièce proprio come un'opera lirica, la cui partitura dev'essere scritta passo dopo passo dal compositore insieme agli attori. Uno dei punti di forza del Teatro Malandro è senza dubbio la composizione musicale, anche se a volte essa non è percettibile. Nel *Risveglio di primavera* siamo partiti da *Riders on the Storm* dei Doors per la scena del tuono, quando il ragazzo si suicida. Il colpo di pistola scatena la tragedia. In questa canzone Jim Morrison racconta ciò che lo porterà alla droga e in seguito al suicidio. La musica mi affascina, per me è come un tappeto volante. È la musica che mi porta verso il testo. Senza la musica non riesco a immaginare il movimento. Quando vidi lavorare Ariane Mnouchkine la sentii chiedere al *personaggio*: «Qual è la tua musica?». Ne rimasi molto colpito. Sento anch'io che l'attore deve avere una musica profonda dentro di sé.

E la vita è un passaggio

Seguendo il percorso di Omar Porras constato non soltanto una propensione al viaggio, ma anche diversi luoghi di residenza e diverse partenze. Dopo la giovinezza vissuta in Colombia e qualche anno trascorso a Parigi, è la volta di Ginevra e dei numerosi spostamenti all'interno di questa città. Dopo tre o quattro anni allo *squat* del Garage, seguono due tappe alla Comédie de Genève e una residenza durata quattro anni a Sécheron. Poi un decennio al Forum Meyrin, dove si succederanno due diversi direttori, poi ancora il Théâtre de la Cité Bleue e, dal 2015, assumerà la direzione del Théâtre Kléber-Méleau. Questa peregrinazione non avrà mai fine?

Non pensavo che tutto si fosse svolto così rapidamente. In realtà per me è come fare dei passi abbastanza regolari. La mia storia, a quanto pare, va molto veloce.

Quali ragioni l'hanno spinta a trasferirsi dalla Colombia all'Europa?

Molte ragioni differenti, ma penso valga la pena sottolineare che i miei genitori erano contadini, mia madre non sapeva né leggere, né scrivere e mio padre solo un po'. Sono arrivati a Bogotà con la speranza di lasciarsi alle spalle la violenza che vige da mezzo secolo in Colombia e sono diventati operai, ma hanno avuto la forza di dire ai loro figli: «Siate curiosi, intraprendete degli studi!» Mi sono reso conto molto presto della discriminazione, delle differenze fra le classi sociali, dell'impossibilità di evolvere, sognare, migliorare la propria condizione. Questo ha spinto me e mio fratello a partire. Bogotà era considerata l'Atene latinoamericana ma, paradossalmente, noi non avevamo accesso ai circoli culturali e agli ambienti intellettuali. Sono andato per la prima volta a teatro all'età di 15 anni. Allora le tipologie di teatro erano due: c'era un teatro commerciale e un teatro popolare costituito da contestatori che dovevano arrangiarsi senza sovvenzioni statali.

C'erano i grandi maestri del teatro colombiano, gente che aveva studiato, molto spesso grazie al partito comunista, in Cecoslovacchia o in Polonia, e che tornava in Colombia con l'idea che il libero accesso alla cultura fosse un

diritto delle classi popolari. I temi trattati erano emozionanti, perché parlavano di noi. È stato allora che ho scoperto Brecht e ho capito che sarei dovuto partire per studiare all'estero. Ma prima ho provato a fare teatro a Bogotà: mi sono iscritto all'Accademia di Arte drammatica, dove mi sono presentato con un monologo tratto dall'Amleto: non sono stato ammesso. Per me è stata una catastrofe. Un giorno, mentre lavoravo facendo delle consegne, sono passato davanti alla Scuola di danza moderna. Ho visto che le iscrizioni erano aperte, mi sono iscritto e ho passato l'audizione senza essermi preparato in anticipo: improvvisando e facendo tutto ciò che mi passava per la mente, fino allo sfinimento e senza temere di rendermi ridicolo. Qualche settimana dopo sono tornato: il mio nome era nella lista degli ammessi. In questa scuola, ho avuto l'occasione di leggere il *Journal* di Isadora Duncan e della sua vita a Parigi, del modo in cui copiava i vasi del Louvre, disegnava e cominciava a costruire una sua coreografia attraverso l'osservazione. La sua ricerca, portata avanti a Parigi tra difficoltà materiali di ogni tipo, mi ha infuso coraggio e, dopo diverse peripezie, sono approdato in Europa.

Parigi ha rappresentato anche l'epoca della formazione e della scoperta dei Grandi Maestri?

A Parigi i miei conoscenti colombiani dicevano che senza soldi e senza conoscere la lingua sarebbe stato difficile fare teatro. Un'amica pianista di origine polacca conosceva l'Institut d'Études Théâtrales: mi fece incontrare la direttrice, Martine de Rougemont, che mi invitò a seguire i corsi della sua scuola anche se non avevo i documenti necessari, dando prova di grande apertura. Grazie a lei, ebbi modo di assistere alle lezioni dei grandi maestri parigini del teatro (Georges Banu, Michel Corvin, Anne Ubersfeld). In quel momento c'erano anche Giorgio Strehler all'Odéon e Peter Brook alle Bouffes du Nord; Grotowski teneva delle conferenze al Collège de France, Antoine Vitez era a Chaillot e Pina Bausch faceva tappa ogni anno al Théâtre de la Ville[3]… Una grande concentrazione di Maestri… Grazie ai miei spettacoli di teatro di strada, ho potuto viaggiare, seguire dei corsi e degli stages, in particolare con Ariane Mnouchkine.

3 Béatrice-Picon-Vallin ripercorre le vicende di questo periodo nel presente volume, alle pagine 233–243.

Sempre nello stesso periodo ho recitato con la compagnia dell'Epée de bois e, in questo teatro, ho lavorato con Ryszard Cieślak. Qualche anno più tardi venni selezionato per partecipare alla vasta ricerca intrapresa da Grotowski a Pontedera. Tutto andava per il meglio, avevo trovato quello che cercavo da tempo e proprio dal Maestro, il massimo insomma. Paradossalmente, ebbi l'intuizione di non trovarmi al posto giusto. Grotowski mi suggerì di andare «là dove mi portava il cuore»... A Parigi avevo reso la mia mansarda e venduto tutte le mie cose: me ne ero andato per ricominciare tutto daccapo, mi dissi che avrei ripreso i miei spettacoli di strada in Germania, Italia, Svizzera...

Com'è stato il primo impatto con la Svizzera?

In Svizzera i miei spettacoli di strada funzionavano bene. Mi installai a Ginevra, all'Îlot 13, al 15 della rue des Gares, nell'appartamento di un amico colombiano: Edgard Acevedo. Giravo tutta la Svizzera durante l'estate e in particolare sono stato a Zurigo, metropoli di respiro europeo che mi affascinava per la sua fervida vita culturale. Qui ho visto *La Tempesta* di Peter Brook alla Gessnerallee e Philip Glass in concerto... Ed è in questa città che ho incontrato Mariom, la madre dei miei figli, e in cui avevo deciso di vivere.

Imparare lo svizzero-tedesco è stato facile?

Ho provato ad impararlo, ma è stato inutile! Mi sono messo anche a dipingere, a leggere (Dürrenmatt in particolare), poi mi è tornata la voglia di una compagnia teatrale... Per questo, e per questioni legate alla lingua, abbiamo deciso di trasferirci a Ginevra, una città nella quale era molto attivo il movimento degli *squat*.

Anche a Zurigo gli *squat* erano numerosi e molto ben organizzati...

Sì, c'erano la Rote Fabrik, la Kanzlei, ma il movimento teatrale zurighese aveva una propensione per il "contemporaneo" più marcata che a Ginevra. Io ero attirato dai classici, dai testi del repertorio. Ciò non significa che non mi interessassi alle tendenze contemporanee: una delle mie prime visite a Ginevra fu per vedere Georges Aperghis al Festival di poesia sonora... e Benno Besson alla Comédie. In quel perio-

do Edgard Acevedo (con Pierre Lipschutz) aveva fondato il giornale *Drôle de vie* all'Usine. Grazie a quel giornale scoprii che alcune case da tempo vuote nel cosiddetto "triangolo di Villereuse" erano state occupate e la stessa cosa stava avvenendo alla rue Adrien Lachenal, con il grande spazio abbandonato del Garage, dove già lavoravano Eric Salama, Frédéric Polier, Pascal Berney, Loulou e altri artisti e dove diedi vita al Teatro Malandro. Il loro modo di lavorare seguiva traiettorie artistiche diverse dalle mie. Il solo regista con cui collaborai fu Eric Salama, che mi propose il ruolo di Oronte nel *Misantropo*. Il primo spettacolo del Malandro, *Ubu Re*, fu il manifesto di quello che volevo fare, del modo in cui immaginavo il teatro, prendendomi delle libertà rispetto al testo. In quell'opera c'era un linguaggio, la costruzione di una pièce in modo apparentemente anarchico ma ispirata a un grande classico: il *Macbeth* di Shakespeare. Avevo visto *Wielopole Wielopole* di Kantor, stavo leggendo Craig e i suoi testi sulla "Supermarionetta" e il saggio *Sul teatro delle marionette* di Kleist. Tutto ciò ha fatto sì che io abbia potuto costruire il mio primo spettacolo con del cartone, dello spago, del fil di ferro e della vernice.

> In questo spettacolo c'era un'incredibile accumulazione di elementi sorprendenti. Non lo vidi a Ginevra, ma al Festival de la Cité di Losanna...

...nella piazza Arlaud! Sublime, quel luogo è magnifico! È stato uno dei momenti teatrali più belli della mia vita, la piazza Arlaud, il teatro popolare! Aperto a tutti... C'era gente sui tetti, dietro le quinte, le persone non trovavano più posto. D'altronde fu il primo Festival al quale la mia compagnia venne invitata e fu proprio lì che Joan Mompart, che in seguito divenne un compagno di viaggio, scoprì il mio lavoro...

> Al Garage il Teatro Malandro presentò in seguito il *Faust* di Marlowe (1992) e *La visita della vecchia signora* (1993), che venne accolto molto favorevolmente dal pubblico...

...Sì, *La Visita della vecchia signora* ebbe un immenso successo, impressionante. Non ce lo aspettavamo. I posti a sedere erano 80, 90 e avevamo più di 200 spettatori a sera. Mettevamo materassi, cuscini, pezzi di moquette per terra. Pazzesco: si doveva rispondere a tutti – mentre mi truccavo, dovevo



Omar Porras joue Iago nez à nez avec Irma Riser jouant Emilia,
dans *Othello* de Shakespeare à la Comédie de Gènève en 1995.
Photographie : © Marc Vanappelghem.

occuparmi al contempo della cassa e del vin brûlé… Le prove dello spettacolo si facevano nella "Maison brûlée", una vecchia villa danneggiata da un incendio che si trovava negli immediati pressi del Garage. Fu in questo luogo scalcinato che sentii in modo prepotente il bisogno di indipendenza.

> In effetti, dopo le prime rappresentazioni de *La Visita della vecchia signora* alla fine del 1993, Malandro non va più in scena al Garage: lo spettacolo è in tournée dalla primavera fino all'autunno del 1994 e poi di nuovo nel secondo trimestre del 1995…

Soprattutto grazie a Jean-Pierre Aebersold vi fu una prima apertura nei confronti dei teatri istituzionali e delle grandi tournée. Aebersold ebbe l'audacia di programmare per più di tre settimane e mezza a Ginevra lo spettacolo che, solo sei mesi prima, era stato in cartellone nella stessa città per più di due settimane e mezza. Mi diede carta bianca, e io nel suo teatro a Saint Gervais inventai un percorso attraverso il quale il pubblico accedeva alla sala… Fu di nuovo un grande successo, ma questa volta in un teatro istituzionale. In quelle settimane lo spettacolo fu visto da molti direttori di teatro, francesi e di altri paesi. In seguito partimmo in tournée con un vecchio camion Volkswagen recuperato a Vidy nel quale avevamo, oltre alle scenografie, un bar per i *mojitos*. L'autista del camion, appena arrivava, montava il suo bar per preparare i cocktail con rhum, limone, canna da zucchero e menta. Mettevamo della musica, tutti ballavano e vendevamo questi *mojitos* facendoci un po' di soldi. Avevamo anche pensato di andare a Cuba con i soldi dei *mojitos*… E tre anni dopo il primo spettacolo del Malandro portai in scena l'*Otello*, il mio quarto lavoro alla Comédie de Genève: tutto si svolse molto in fretta…

Sentieri di passaggio

> L'*Otello* però andò in scena alla Comédie de Genève solo nell'autunno del 1995…

Mi avevano fatto sapere che Claude Stratz, direttore della Comédie de Genève, desiderava incontrarmi. Andai da lui nel maggio del 1994 e mi propose di realizzare uno spettacolo per l'autunno del 1995. Cominciammo a lavorare al

progetto un anno prima. Non dimenticherò mai il suo stupore, quando gli rivelai il mio desiderio di portare in scena l'*Otello*. La sua amicizia fu essenziale: in lui ho trovato un amico artista che riconosceva il mio talento e che mi ha sempre incoraggiato...

Le prove dell'*Otello* si svolgevano al Garage?

No, provavamo direttamente alla Comédie, durante l'estate, perché avremmo inaugurato la stagione all'inizio di ottobre del 1995.

E lo spettacolo successivo all'*Otello* nel cartellone della Comédie (fine ottobre 1995), non si tenne sul palcoscenico della Comédie ma in un nuovo spazio, l'ex fabbrica di Sécheron, che non era mai stata utilizzata per il teatro prima di allora. Una scelta consona allo spirito della pièce *Nella solitudine dei campi di cotone* di Koltès, per la regia di Chéreau...

Dopo avere visto lo spettacolo di Patrice Chéreau, decisi di affittare questo spazio per farvi lavorare la mia compagnia: fu lì che ideai e provammo *Striptease* di Slawomir Mrozek...

E poi accadde qualcosa di straordinario con *Nozze di sangue*?

Stavo attraversando un periodo di grande ispirazione e di creatività intensa: mia figlia, Chaïa, era appena nata e mi sentivo mosso da qualcosa che mi avrebbe consentito di andare lontano. Durante le prove, quando mi sentivo perduto e senza punti di riferimento, cercavo la forza necessaria nella poesia di Lorca e in particolare in *Poeta a New York* che leggevo di continuo sul palcoscenico.

Con *Nozze di sangue* Malandro entra in qualche modo in una nuova fase?

Sì, questo spettacolo fu ripreso dappertutto, al Vidy, al Théâtre de la Ville di Parigi, in Giappone, in Canada, in Germania.

Fu il Vidy più che la Comédie a preparare il terreno per queste tournée?

Sì. Al Vidy fu possibile riproporre *Nozze di sangue* con un nuovo cast: degli attori magnifici. Claude mi disse che sarebbe stata una buona idea ampliare la mia rete di contatti. Conservo preziosamente il ricordo di quanto scrisse alla fine del suo mandato, nel libro dedicato alla Comédie: «per assumere la direzione di un'istituzione occorre valorizzare il palcoscenico e non disperdersi in piccole incombenze. Bisogna scovare dei talenti, una nuova generazione, io ho trovato Porras [...]»[4]

Quindi, a partire dal 1996, dopo la Comédie, prese in gestione un grande spazio all'interno della vecchia fabbrica di Sécheron, dove Patrice Chéreau aveva appena portato in scena Koltès, e ne fece il quartier generale per le prove e magari anche per gli spettacoli?

A poco a poco, in questo spazio gigantesco, demmo forma a un teatro vero e proprio con delle graticce, una palestra per gli allenamenti, una cucina, un atelier tessile. Subaffittavamo anche degli spazi per l'allestimento di altri spettacoli e tutto questo lo abbiamo fatto utilizzando materiali di recupero. La grande qualità di questo luogo era che avevamo a disposizione degli spazi immensi perché questi atelier abbandonati erano completamente vuoti. Per la nostra compagnia divenne una vera e propria casa.

Perché l'avete lasciato?

Perché una delle più grandi industrie farmaceutiche mondiali, Serono, aveva acquistato l'intero complesso. E abbiamo dovuto andarcene.

4 «Ho capito molto presto che avrei avuto successo come direttore se, prima, fossi riuscito ad essere un buon regista [...] Quando si è responsabili di una sala da 700 posti, bisogna essere in grado di creare un evento, piuttosto che disperdersi in inezie e in attività accessorie. Ed è proprio questo che siamo riusciti a creare: degli eventi. Sia ospitando spettacoli prestigiosi, sia con delle produzioni nostre. Anche per questo, mi rallegro in modo particolare che la Comédie abbia favorito la consacrazione di Omar Porras e del Teatro Malandro producendo *Nozze di sangue*.» Claude Stratz, "Dix ans après", introduction à Joël Aguet, Claude Stratz, *Dix saisons à la Comédie de Genève 1989–1999*, Genève : Fondation d'Art dramatique, 1999, p. 7.

Dopo la partenza di Claude Stratz dalla Comédie de Genève, nel 1999, qualcuno propose al Malandro di installarsi in un altro grande spazio, questa volta alla periferia di Ginevra...

Sì, Jean-Pierre Aebersold, che fu il primo direttore del Forum Meyrin, mi propose di diventare artista-associato. Inserì nel suo programma undici repliche de *Le Baccanti* e registrammo il tutto esaurito: l'intero pubblico della Comédie e del Garage seguiva ogni spettacolo della nostra compagnia e, per un decennio (gli ultimi cinque anni sotto la direzione di Mathieu Menghini), Malandro riempì regolarmente il Forum.

Le Baccanti è uno spettacolo magnifico e non scorderò mai il suo inizio con la sfilata delle danzatrici e dei danzatori nudi, dietro un tulle.

Per me era la grotta di Lascaux, con dei corpi ricoperti di terra colorata, con il fuoco, l'aria, l'acqua...

Si denota anche una crescente diversificazione delle collaborazioni e delle coproduzioni: il Théâtre de Vidy *di Losanna*, il Théâtre de la Ville di Parigi, la Grand T di Nantes per i frequentatori più assidui e anche alcuni interventi particolari, esterni al Malandro, come il *Don Perlimplin* con gli studenti dell'HETSR di Losanna e anche un lavoro alla Comédie-Française...

In effetti, i miei spettacoli sono stati coprodotti e distribuiti da grandi teatri istituzionali in Europa, Giappone e America, e questo ci ha permesso di rafforzare la nostra ricerca artistica e di affinare la qualità estetica del nostro lavoro. L'invito alla Comédie-Française fu una vera e propria consacrazione. Quando Marcel Bozonnet vide *El Don Juan*, ideato dal Malandro sulla base della pièce di Tirso de Molina e di un montaggio di testi imperniati sul mito di Don Giovanni, mi disse che rimpiangeva il fatto che non fosse stato possibile fare in francese un lavoro di ricomposizione di quel livello. Questo ci ha incentivati a introdurre Lope de Vega nel repertorio della Comédie-Française con *Pedro e le Commandeur* [*Peribañez e il Commendatore di Ocaña*].

Al termine di questo periodo, Malandro ha conosciuto un nuovo rinnovamento generazionale?

Sì, dopo *Il Signor Puntila e il suo servo Matti*, nel 2007, ho proposto ai veterani della compagnia una pausa. Volevo creare uno spettacolo con dei giovani attori appena diplomati. Volevo testare il mio metodo senza appoggiarmi sull'esperienza dei veterani. Mi sono preso tredici settimane per delle prove sotto forma di laboratori e corsi. Ciò mi ha permesso di formare un nuovo *ensemble* con cui ho realizzato *Le furberie di Scapino*; all'inizio ero anch'io nel cast, ma mi sono reso conto che bisognava lasciare spazio ai giovani. Ciò ha messo alla prova la tecnica, il metodo, il linguaggio. E si è costituito un gruppo. Guardandoli provare da soli, dopo la presentazione dello spettacolo, mi sono detto che bisognava che continuassero. Così abbiamo letto il *Risveglio di primavera*.

E la compagnia "storica"?

Non ho perso i contatti con loro. Dopo il *Risveglio di primavera*, alcuni sono tornati per *Romeo e Giulietta*, e altri torneranno per le riprese de *La Visita della vecchia signora* e della *Storia del soldato*. Presto saranno cinque le generazioni che avranno lavorato con me. Della prima sono rimasto solo io, alla seconda appartengono Philippe Gouin, Joan Mompart e Fabiana Medina, che torneranno per *La Visita della vecchia signora* e per *Storia del soldato*; della terza, nata con *El Don Juan*, ci sono altre due persone; quindi c'è la generazione *Scapino*, e poi la nuova generazione che sta per calcare le scene.

Malandro in quel periodo aveva a disposizione una sala prove al Forum Meyrin?

No, e questa è stata una delle ragioni per cui non siamo potuti restare a Meyrin. Quando Mathieu Menghini assunse la direzione del Forum Meyrin mi sentivo ascoltato, seguito: in lui ritrovavo una relazione artistica della stessa intensità come quella con Claude Stratz. Era anch'egli un direttore capace di consigliare, di aprire delle piste, ed era all'ascolto della compagnia. C'è stata subito una forte intesa sui testi e un intenso scambio. Qualche mese dopo la sua partenza decisi di lasciare quel teatro.

Fortunatamente Sami Kanaan, che era il nuovo delegato alla Cultura della Città di Ginevra, ha reperito una sala conosciuta da tempo e ve l'ha affidata?

Il Teatro della Cité Bleue era un luogo difficile e, a mio avviso, non poteva essere gestito da più compagnie (la proposta in origine era stata proprio questa)... La Città e il Cantone di Ginevra, la Fondazione per la promozione di spazi per la cultura emergente e Pro Helvetia hanno fatto sì che Malandro ottenesse dalla Cité Universitaire la gestione di questo spazio. All'inizio l'atmosfera era molto bella, siamo riusciti a dare lustro a questa sala riprendendo il *Risveglio di primavera* e *Romeo e Giulietta*, recitati sia in francese che in giapponese, ma presto ci siamo resi conto che era molto complicato sviluppare questo tipo di progetti perché per una compagnia teatrale l'affitto era troppo elevato.

Dunque il Kléber-Méleau è stata una piacevole via d'uscita?

Sì, è un grande piacere, dopo avere passato venticinque anni alla guida di una compagnia, avere a disposizione, in comune con altri artisti, uno strumento di lavoro come quello ideato da Philippe Mentha. Potrò operare su una buona e solida base, continuando anche a portare avanti dei progetti con la Città di Ginevra, il Cantone e Pro Helvetia, che mi hanno sempre sostenuto.

Sì, al Kléber-Méleau c'è un pubblico, ci sono delle aspettative, un luogo concepito in modo adeguato da professionisti del settore, piacevole per il pubblico pur nella sua semplicità... Ciò può sicuramente fare sognare...

E senza sogni non si ottiene nulla nella vita. Ma ciò dev'essere reciproco. Il mio desiderio è andare verso il pubblico e fare in modo che il pubblico si avvicini a noi. Ora devo riuscire ad infondere la stessa visione agli altri partner. È un gran bel teatro! Costruito con amore e con passione! In questo posto si respira davvero una bella atmosfera...

Qual è lo spirito che anima il teatro?

Il teatro, nelle nostre società che tendono sempre più a chiudersi in se stesse, è un bastione di resistenza. È difficile spiegarlo a parole, dire come si debba fare per resistere, ma io sento che il Kléber-Méleau offre delle possibilità straordinarie per questo scopo.

Cosa può apportare un teatro come il Kléber-Méleau?

A mio avviso, oggi, una delle cose essenziali è coltivare i mestieri legati al teatro che, è evidente, si stanno perdendo. Mi piacerebbe concedere lo spazio che meritano a quegli artigiani del teatro svizzero romando che difendono con orgoglio il proprio mestiere: i costumisti, i pittori, i parrucchieri, i decoratori, i fabbricanti di maschere… Per uno come me, che ragiona sempre nell'ottica della compagnia, è di grande importanza.

Ha un progetto per la Sua compagnia?

Certo. Io difendo una forma di fedeltà nel lavoro che ha anche dei vantaggi diciamo "economici", nel senso che impegnandosi con un gruppo di attori, si sviluppa un linguaggio comune che, in seguito, permette di procedere più rapidamente e di andare più lontano nel lavoro di creazione. Può sembrare un approccio troppo esigente, utopico, idealista, ma io lavoro così fin dagli esordi.

È una forma di follia?

Cos'è la follia? Io credo sia l'accusa mossa da chi vede nell'altro una capacità di trasgressione. È il lato oscuro. Ma l'oscurità è necessaria, in quanto è lì che ci si perde. Siccome non si vede più nulla, crediamo di perderci, ma proprio in quel momento cominciamo a vedere in modo diverso, a percepire in modo diverso, a stimolare i sensi in modo diverso. Io approfitto sempre di questi momenti per dare vita a delle creature non visibili alla luce, ma che emergono dai meandri del testo quando c'è oscurità: ninfe, lucciole. Sono ormai pochi i luoghi dove restano delle lucciole (mentre in America latina ce ne sono ancora molte). E mi pare di vedere da tanto tempo delle lucciole al Kléber-Méleau. Io ho bisogno di vedere le lucciole, gli spiriti fatati.

Traduzione italiana: Tommaso Basevi e Paola Gilardi

Brigitte Prost

Une méthode de création à la lanterne magique



Histoire du Soldat de Ramuz et Stravinski, à Am Stram Gram à Genève en septembre 2003, avec : Fabiana Medina (un esprit), Joan Mompart (le Soldat), Laurent Bancorel (un esprit), Philippe Gouin (le Narrateur). Photographie : © Marc Vanappelghem.



Zusammenfassung

‹Schaffen mit der Zauberlampe›. Die von Omar Porras entwickelte Arbeitsweise hat ihn zu einem Bühneninterpreten gemacht, der in seinen Inszenierungen darauf hinzielt, den Schauspieler, wie im Orient, mittels eines wachen Bewusstseins seiner Dynamik und der ihm eigenen ungewöhnlichen Energie, die er vermittelt, unablässig an seiner Präsenz arbeiten zu lassen. Porras lässt den Schauspieler eine Quelle der Anregung für die Gestaltung des Stücks sein, deren Konturen und Details sich schrittweise abzeichnen bis zur Premiere und darüber hinaus. Denn das Postulat der ‹Methode Malandro› ist, dass die Bühne immer wieder ein Laborraum sein muss. Dieser Beitrag versucht, diese fragile Methode zu definieren, indem er ihre grossen Linien und festen Grössen aufzeigt.

Riassunto

Un metodo di creazione ispirato alla lanterna magica: grazie al metodo di lavoro che ha sviluppato, Omar Porras può essere considerato un ermeneuta della scena che mira a fare esercitare costantemente l'attore – come in Oriente – sulla sua presenza scenica, attraverso una presa di coscienza incentrata sulla dinamica e sull'energia extra quotidiana che emana. L'attore è inoltre incentivato a essere una forza propositiva a partire dalla quale prende forma lo spettacolo, il cui profilo e i dettagli si delineano progressivamente, fino alla prima e anche oltre, in quanto secondo il metodo "Malandro" il palcoscenico non deve mai cessare di essere uno spazio-laboratorio. Il presente contributo intende descrivere tale metodo fuggevole, delineandone i criteri di base e le invarianti.

Abstract

Omar Porras has developed a working method that makes him a hermeneuticist of the stage. The directions he takes are designed to keep the actors constantly working on their presence, as in the East, through an acute awareness of their dynamic and the extraordinary energy they convey, letting them be a creative force from which he can fashion a spectacle whose every contour and detail takes shape gradually, right up to the premiere and beyond. The Malandro method is based on the premise that the stage should always be a laboratory space. This method is changeable and elusive, but the article attempts to define it by identifying the constant threads running through it.

Brigitte Prost

Une méthode de création à la lanterne magique

Choisir d'adapter le texte littéraire à mettre en scène plutôt que de le donner à entendre le plus littéralement possible, plutôt que de chercher vainement à transposer ou à décalquer l'œuvre par un jeu d'équivalences figuratives, c'est le penser comme le ferait un réalisateur au cinéma : c'est vouloir chercher à mettre en place une relation dynamique avec lui, le traduire au sens de *traducere*[1], soit le transporter d'un langage purement verbal à un nouveau langage (pluriel et collectif), celui du plateau, en prenant en compte l'importance de sa sémiotisation. Car l'adaptation est un mode de lecture de l'œuvre, une réinterprétation et une réécriture faite de signes[2], une cristallisation des mythes et de ce qui les constitue, mais aussi de structures narratives et d'un schéma actanciel… ; c'est créer une transposition visuelle à l'échelle du vivant, afin de restituer l'essentiel de la lettre

1 Littéralement, le préfixe *trans* signifie "à travers", et le verbe *ducere*, noyau sémantique du verbe "conduire".

2 Pour Roland Barthes, le plateau est « une espèce de machine cybernétique » : « Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différents; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes. » Roland Barthes, "Littérature et signification", *Essais critiques*, Paris, Seuil "Points", 1981 (1963), p. 258.

et de l'esprit de l'œuvre littéraire en question (dramatique ou romanesque), pour une adaptation non passive, mais *re-création* et vecteur de transmission du patrimoine littéraire de l'humanité.

C'est ce chemin épineux de la réécriture scénique, avec des outils partagés, comme l'est la langue pour l'écrivain, mais aussi un regard qui choisit ses focales et profondeurs de champ, sa petite sonate de Vinteuil ou sa poésie, qu'a choisi d'emprunter depuis vingt-cinq ans Omar Porras à chacune de ses créations. Cette façon d'aborder les œuvres du répertoire comme des matériaux brechtiens à sculpter tout en restant extrêmement soucieux de la lettre du texte[3] est particulièrement saillante dans la démarche de cet artiste. Ce choix n'est en effet pas sans conséquence : il induit un tropisme très fort de l'équipe vers la réalité physique du jeu de l'acteur, mais plus généralement du plateau, soit des autres ingrédients de la mise en scène, en particulier son traitement musical et sonore, le travail poétique mené avec les éclairages, l'importance accordée aux apports du scénographe, de la costumière, de l'accessoiriste, du dramaturge, de la maquilleuse et de la perruquière comme de la régie-plateau. Car le Teatro Malandro renouvelle sa puissance de rêve à chaque création grâce aux comédiens (de Joan Mompart à Olivia Dalric et Alexandre Ethève en passant par Serge Martin et Jeanne Pasquier), mais aussi aux artisans-créateurs qu'il sait rassembler (Sarten, Emmanuel Nappey, Mathias Roche, Laurent Boulanger, Véronique Nguyen, Amélie Kiritzé-Topor ou Fredy Porras, Jean-Marc Bassoli et Olivier Lorétan, Maria Galvez ou Irène Schlatter, Marco Sabbatini…), tous excellant dans leur domaine.

Or, de même que l'écriture littéraire se doit d'obéir aux fondamentaux de l'orthographe et de la grammaire, voire de la rhétorique, sans s'interdire le néologisme et l'usage de bien d'autres procédés stylistiques, de même l'écriture au plateau de ce metteur en scène possède ses techniques, autrement dit sa méthode, qui rend possible l'immanence d'un véritable style et permet de donner à ses *adaptations*, *traductions* ou *relectures*, une esthétique qui construit du sens pour appréhender telle ou telle œuvre du répertoire et que nous pouvons tenter de décrire ici sommairement.

3 Omar Porras, une fois le texte établi avec ses coupes ou son montage, se montre soucieux au plus haut point que ses acteurs évitent toute approximation dans le rendu du texte, mais fassent preuve d'une rigueur absolue.

Une pensée éthique du théâtre et de l'art de l'acteur

En prolégomènes à toute création, voire à toute recherche théâtrale pour Omar Porras, il y a d'abord une philosophie et une éthique. Le théâtre est l'espace du rassemblement et de la communion par excellence pour ce metteur en scène dont les racines spirituelles chrétiennes se sont développées dans le terreau des églises de Bogota, de Tuta ou de Pacho (en Colombie), là où les hommes et les femmes savent toucher au sublime par la simple contemplation de la beauté des retables et plafonds à caissons, des icônes, des peintures de Gregorio Vasquez de Arce y Ceballos ou des écoles de Quito et Cuzco… Pour autant, cette idée du rassemblement spirituel, Omar Porras a pu aussi en trouver des modèles dans les communautés indigènes de la côte caraïbes de Santa Marta avec les Kogis ou du Pacifique avec les Emberas et sentir combien l'espace de la représentation théâtrale pourrait avoir la force de la Maloca en bambou, bois et feuilles de palmier, cette grande maison communautaire des tribus amérindiennes d'Amérique du Sud, elle aussi invitant au rassemblement. Mais cette dimension spirituelle et rituelle qu'il attribue à la représentation théâtrale, il l'a sans doute aussi héritée d'Ariane Mnouchkine dont il admire profondément la démarche dès sa première année en Europe où il conduisit ses pas à la Cartoucherie.

L'engagement pour l'énergie du vivant

Le théâtre est aussi pour Omar Porras, comme pour ses maîtres de jeunesse, outre Ariane Mnouchkine, Ryszard Cieślak et Jerzy Grotowski, un lieu d'ascèse et d'engagement, comme de profonde humanité. Dans le travail en amont de la création comme pendant l'exploitation du spectacle, cela se traduit par une mobilisation totale de ses comédiens et de chaque membre de l'équipe dans une constante recherche de revitalisation du geste fait ou de la découverte menée, avec un vrai désir de se laisser surprendre et de dépasser ses propres limites. À la régie, il serait impensable de lancer des séquences sonores mécaniquement ou d'imaginer les éclairages autrement que dans une attention et une synchronie parfaite avec le plateau. Chacun s'écoute et sent respirer l'autre pour n'être qu'un seul corps vivant, palpitant, enivré par ce partage, tant et si bien que l'on a pu qualifier les créa-

tions d'Omar Porras d'*organiques*, car tout, au plateau, garde l'énergie du vivant en perpétuel métamorphose ; rien ne se fige. Et comme nous le rappelait Tsuyoshi Kijima lors de la création de *Roméo et Juliette*, Omar Porras est « l'homme qui arrache le tapis sous les pieds du comédien [...], car il croit aux pulsations de la vie qui commencent à battre par cette façon de procéder »[4]. Quand le spectacle se construit scène après scène, tout doit tenir dans un équilibre fragile pour conserver cette énergie du vivant.

Un théâtre laboratoire

Ainsi Omar Porras a-t-il fait de son théâtre un espace laboratoire, presque réformateur, où il cristallise dans une forme toujours en devenir son besoin de se déprendre des conventions illusionnistes comme du geste formaliste d'un théâtre mental. Cette recherche, toute empirique, a son espace privilégié dans les répétitions qui ne sont nullement des lieux de concrétisation d'idées ou de théories préalables, mais deviennent un temps engagé pour l'acteur qui travaille à l'exploration d'un personnage (sans que pour autant aucune distribution ne soit définitive jusque tard dans le processus de création) et l'espace où s'exerce la maïeutique du metteur en scène qui s'appuie sur une façon constamment collective d'aborder le plateau[5].

Trois temps de répétitions

Les journées de répétition s'organisent en trois temps. Le premier consiste en un training pour un contrôle de l'équilibre qui doit contribuer à atteindre une présence transcendantale, et à mettre en place une dynamique particulière qui permette de construire un alphabet gestuel dans l'espace. Comme le metteur en scène se plaît à le dire, « c'est le corps qui devient pinceau et qui sculpte l'espace et ce faisant laisse sur la page blanche qui est la scène l'idéogramme pour un travail précis »[6].

La démarche suivie repose aussi sur l'exercice systématisé d'un entraînement quotidien quasi anthropologique où Omar Porras sait faire siennes certaines techniques ex-

4 Tsuyoshi Kijima, “Omar Porras, l'homme qui arrache...”, *L'Avant-scène théâtre* n° 1339, 1er mars 2013, p. 67.
5 Chaque membre de la création est présent à toutes les répétitions.
6 Entretien public au Théâtre Malakoff le 15 octobre 2013.

trêmement physiques dont l'esprit est emprunté aux arts martiaux ou théâtraux du Japon, de Bali ou de l'Inde[7].

Au début du travail, il y a donc l'apprentissage de techniques et de règles: les acteurs, dans un espace dégagé, les pieds nus, le corps disponible et sans entrave, développent une "posture de travail" à donner au corps qui passe par une recherche sur la présence, la dynamique et l'énergie qui doit permettre d'être tout le temps « comme une chandelle » ou « une flamme »[8].

Pour ce faire est développé un travail sur les pieds (et leur vectorisation) *via* la marche et ses arrêts, pour prendre conscience, par cette focale, de la nécessaire segmentation du mouvement en microactions, afin de faire du corps naturel un corps de théâtre. Cette première direction s'appuie sur la frappe de deux bâtons pour le lancement des énergies… En effet, comme un Nattuvangam, Omar Porras dirige alors les acteurs en frappant deux bâtons de tamariniers l'un contre l'autre, tout en déambulant au sein du groupe, ou en restant face à lui. La frappe doit induire une énergie dans le mouvement. Au premier coup, le groupe quitte sa position "à la maison", pieds rapprochés l'un contre l'autre; au deuxième, il se met en marche; au troisième, il revient en arrêt "à la maison", un pied à côté de l'autre, les genoux légèrement pliés. Puis Omar Porras invite les comédiens à retrouver un corps dans la détente. Il ajoute la nécessité de prendre le temps de respirer – tout en gardant l'horizon et en maintenant l'équilibre. Un coup de bâton, c'est l'invitation à se "relâcher"; un autre coup, et l'on se redresse (et de préciser que se relâcher ne signifie pas perdre toute tension – l'air rentre, mais la colonne se redresse légèrement). Se réalise petit à petit la traversée d'un vocabulaire commun (comme la périphrase "je rentre à la maison" pour indiquer le rassemblement des pieds en une base tenue). Par cet exercice qui se mène à un rythme qui va crescendo, il s'agit pour le groupe de traverser l'espace en prenant toujours garde de s'en emparer dans sa totalité, de travailler la segmentation du jeu, d'être sensible aux questions de rythme, des niveaux des regards, variables, tendus à l'horizon.

7 Par exemple, les marches de Tadashi Suzuki, puissantes et précises ainsi que le sont les mudras du Kathakali ou des éléments propres aux danses Kandy d'Indonésie – quand il n'intègre pas dans son training du Kalaripayatt.
8 Je reprends ici le vocabulaire d'Omar Porras relevé lors du stage AFDAS au Grand T à Nantes, en novembre 2010, et toujours d'actualité.

Un deuxième temps consiste à improviser et à explorer les personnages (éventuellement à travers le masque) et à partir de thèmes ou de scènes choisies. Ces improvisations sont ensuite analysées au plateau. Elles servent à alimenter la compréhension de l'œuvre et à organiser le langage qui va servir d'abécédaire pour la création en cours, distinct de celui de la création précédente, car chaque acteur apporte des éléments qui lui sont propres. Dans la phase consistant à construire le personnage, ces différents éléments sont réinvestis et organisés. Pour cette deuxième étape de travail, là aussi des règles se mettent en place : le choix du masque (s'il est utilisé) se fait devant le miroir, puis sous le masque les yeux se doivent d'être tenus grands ouverts. Il faut aussi éviter d'être dos au public, garder un niveau, se constituer un corps non ordinaire par ses attitudes corporelles et notamment sa démarche (plutôt resserrée). « Ici l'ordinaire est derrière la porte »[9], dit volontiers Omar Porras à son équipe : ce qui importe, c'est d'amener le plateau du côté de "l'extra ordinaire" ou de "l'extra quotidien". Le corps de l'acteur, disponible après avoir fait ses gammes, est désormais prêt à devenir le "contenant" du texte à mettre en scène.

Il est alors temps d'aborder la troisième étape du travail quotidien qui est celle de la mise en application de la première et de la deuxième phases (training et improvisation) pour un travail de montage et donc d'adaptation du texte à mettre en scène dont les modifications n'imputeront rien à sa structure et à ses caractéristiques.

De la méthode Malandro découlent un langage et un style

Si Buffon a pu dire lors de son discours à l'Académie française le 25 août 1753[10] que « *the style is the man himself* » (le style est l'homme même) en parlant de l'écrivain, nous pourrions détourner ou décliner cette citation et affirmer que la méthode est le style même. De fait, pour qui suit le travail de cet artiste de tempérament qu'est Omar Porras, d'un spectacle à l'autre, il apparaît avec force que se dessine un style propre, comme de puissants traits de caractère, qui font de l'ensemble de ses créations une œuvre

9 *Idem.*
10 Voir Buffon, *Discours sur le style prononcé à l'Académie française,* éditions Kindle, 2011.

dotée d'une signature – ce dont les différents articles de cet ouvrage attestent.

Parmi ces invariants, il y a cette façon à nulle autre pareille dont le grotesque côtoie le sublime : comme l'explique Victor Hugo dans sa Préface de *Cromwell*, « tout dans la création n'est pas humainement *beau*, [...] le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. »[11] L'esthétique du Teatro Malandro l'inscrit dans la lignée des "créateurs oxymoriques", car elle joue de la mise en tension du laid et du sombre avec le beau et le magique et du contraste produit, et ce faisant elle relie les personnages, déformés par leur maquillage expressionniste et leurs attributs, à notre propre humanité, chaque créature ainsi réalisée appelant en nous l'humain.

Mais la création artistique de ce passeur de rêves et de cauchemars qu'est Omar Porras ouvre en outre à un monde où se transforme la réalité observable par une segmentation et une stylisation des gestes et des déplacements (nous l'avons vu), par l'usage de la métonymie, de la synecdoque, de la suggestion toujours picturale et haute en couleur : son théâtre multiplie en effet les tableaux où sont ménagées entrées et sorties, transitions en fondus enchaînés ou en juxtapositions volontairement radicales, et après avoir travaillé avec minutie la précision physique des acteurs, après avoir sculpté en orfèvre la composition d'un univers musical, c'est la lumière qu'il appréhende en peintre, en cherchant des éclairages à la Vélasquez ou à la Zurbaran, avec finesse, comme des gouttes lumineuses ou des étoiles grâce à des projecteurs à gobos.

Par le truchement d'une esthétique hautement symboliste, par la fantaisie des costumes, des postiches et des perruques, comme par l'univers sonore composite de ses spectacles et ses effets de prestidigitateur (pluie de scintillements venue des cintres ou orage et chute d'eau, volée de serpentins ou feu de Bengale, fumées remarquablement domptées[12]...), le cadre spatio-temporel se déréalise et les personnages surgis d'un contexte réaliste, sont tirés vers un monde onirique et irrationnel, dans le sillage de Juan José Arreola, Gabriel Garcia Marquez, Juan Rulfo ou Julio Cortazar.

11 Victor Hugo, "Préface" de *Cromwell*, Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 69.
12 La complicité de l'accessoiriste et artificier qu'est Laurent Boulanger n'y est pas pour peu.

En somme, si nous pouvons ainsi dégager d'une création à l'autre des constantes au-delà des différences notables de forme entre une *Visite de la vieille dame,* des *Fourberies de Scapin, Bolivar, fragments d'un rêve, Les Cabots, L'Éveil du Printemps, La Grande-duchesse de Gérolstein, Roméo et Juliette, La Dame de la mer* pour ne prendre que les œuvres des quatre dernières années, sans doute est-ce que ce qui constitue le style d'Omar Porras repose sur la méthode de travail ici évoquée qui fait de cet artiste un herméneute de la scène visant par les directions qu'il prend à faire travailler constamment l'acteur, comme en Orient, sur sa présence par une conscience aiguë de sa dynamique et de l'énergie extra quotidienne qu'il véhicule, à lui laisser être une force de proposition à partir de laquelle il peut façonner le spectacle dont les contours et chaque détail se dessinent progressivement, jusqu'à la première et au-delà, car le postulat de la méthode Malandro est que le plateau doit sans cesse être un espace laboratoire. Et ce faisant, c'est tout le théâtre d'Omar Porras qui, donnant une vision très proche et pourtant autre du monde, devient une "lanterna magica".

Nicholas Weeks

Le sens des gestes dans le théâtre d'Omar Porras. Vers un enchantement physique



Madame Géronte : « Ma fille, mariée ! », scène 7 de l'acte III dans
Les Fourberies de Scapin de Molière montées par le Teatro Malandro
en 2009 au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève.
Photographie : © Marc Vanappelghem.

Nicholas Weeks

Le sens des gestes dans le théâtre d'Omar Porras. Vers un enchantement physique

> En lisant Unamuno et en approchant Quichotte, je me suis rendu compte que Dulcinée était en fait une représentation de la Sainte Vierge. [...] Alors on s'est mis à toucher à des dimensions incroyables ! Tout ici a sa religiosité. C'est sacré. Et chaque geste de l'acteur doit prendre une dimension sacrée.[1]

Portant une attention particulière au geste, la citation en exergue fait écho à la possibilité d'un théâtre sacré tel que Peter Brook l'avait formulé en 1968 :

> Les acteurs de Grotowski offrent leur représentation comme une cérémonie à ceux qui désirent y assister : l'acteur invoque, met à jour ce qui gît au fond de chaque homme et que masque la vie quotidienne. Ce théâtre est sacré parce que son but est sacré. Il a une place clairement définie dans la communauté et répond à un besoin auquel les églises ne répondent plus.[2]

Le présent article discerne un projet similaire au sein de la compagnie du Teatro Malandro et tente de le montrer à l'œuvre à travers le *training* physique et l'analyse du geste dans *Ay ! QuiXote* (2001), y associant les implications sociales de la neurophysiologie du mouvement.

L'importance du *training*

L'entrainement physique de l'acteur, ou *training* dans son expression anglophone commune, occupe une place centrale

1 Omar Porras, "Jouer avec le feu sacré", propos recueillis par R. Zahnd, dans le programme du spectacle *Ay ! QuiXote*, Théâtre Vidy-Lausanne ETE, octobre 2001, 24e p.
2 Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 86–87.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag reflektiert die Bedeutung der Gesten in der Arbeit von Omar Porras und beschäftigt sich insbesondere mit dem Stück *Ay! QuiXote* (2001), das exemplarisch die dem Stil des Teatro Malandro eigene Somatisierung zeigt. Unter Berücksichtigung der neurophysiologischen Mechanismen der Schauspieler und der Zuschauer, die sich dem Theaterereignis unterziehen, sowie mittels der Konzepte der «kinästhetischen» und der «kinetischen» Intelligenz wird das Vermögen, den theatralen Akt in den Zuschauer einzuschreiben, als Ergebnis eines physischen Trainings des Schauspielers dargelegt, das dessen Willen zur Beherrschung des eigenen Körpers überschreitet. Omar Porras' Theater erreicht auf diese Weise eine Art der Transzendenz und stimmt dadurch mit jener Kategorie in Peter Brooks Typologie überein, die dieser «sakrales Theater» genannt hat. Das Theater wäre gemäss Omar Porras und dem Teatro Malandro dann der Ort einer hybriden Kommunion, einer Wiederverzauberung der Welt, die durch eine anspruchsvolle und minuziöse Körperpraxis des Schauspielers zustande kommt.

Riassunto

Il presente contributo propone una riflessione sul significato della gestualità nel lavoro di Omar Porras e si sofferma in particolare sullo spettacolo *Ay! QuiXote* (2001), emblematico per quanto riguarda la somatizzazione tipica dello stile del Teatro Malandro. Prendendo in considerazione i meccanismi neurofisiologici degli attori e degli spettatori su cui si basa l'evento teatrale e con l'ausilio delle nozioni di intelligenza "cinestetica" e "cinesica", si intende individuare la potenza con cui l'atto teatrale riesca a imprimersi nello spettatore come risultato di un allenamento fisico dell'attore che supera la volontà di controllo di quest'ultimo sul proprio corpo. In questo modo, accedendo a una forma di trascendenza, il teatro di Omar Porras si avvicina alla tipologia che Peter Brook aveva definito "teatro sacro". Per Omar Porras e per il Malandro il teatro sarebbe quindi il luogo di una forma ibrida di comunione, di un reincanto del mondo raggiungibile attraverso un lavoro sul corpo dell'attore esigente e minuzioso.

Abstract

This article examines the significance that can be attributed to gestures in the work of Omar Porras, in particular in the play *Ay! QuiXote* (2001), a prime example of the process of somatisation (manifesting psychological phenomena in physical form) peculiar to the style of the Teatro Malandro. By looking at the neurophysiological mechanisms taking place in the actors and the members of the audience experiencing the theatrical event and exploring the notions of kinaesthetic and kinetic intelligence, the article finds that the ability to imprint the theatrical act on the audience is the result of physical training undergone by the actors that goes beyond their will to master their own bodies. This enables Omar Porras's theatre to achieve a type of transcendence that places it in a category that Peter Brook chose to call the "Holy Theatre". The theatre according to Omar Porras and the Teatro Malandro is a place where a form of hybrid communion occurs, a re-enchantment of the world that comes about thanks to the rigorous and meticulous physical practice of the actors.

dans la pratique du Teatro Malandro. À ce propos, Marco Sabbatini, dramaturge de la compagnie, se remémore avec précision les paroles d'Omar Porras :

> « Les exercices visent à une meilleure connaissance du corps, de ses mécanismes, ses atrophies, ses hypertrophies, ses capacités de récupération, restructuration, ré-harmonisation. L'exercice est une *réflexion physique* sur soi. Un monologue. Une introversion. » Le stage, l'atelier, le laboratoire deviennent, dans un tel contexte, les instruments essentiels de la formation.[3]

Au-delà de la charge paradoxale pour la pensée cartésienne de la notion de *réflexion physique*, ce sont les notions d'*atrophie* et d'*hypertrophie* qui attirent l'attention ici. Désignant la diminution de volume ou, au contraire, l'excroissance d'un membre, l'expression semble une exagération délibérément calculée pour évoquer le schéma corporel modifié et hors normes du comédien en situation d'exercice. Évoquant son parcours auprès de Ryszard Cieślak – l'acteur fétiche de Grotowski – Omar Porras développe:

> L'enseignement que j'ai reçu de Cieślak ne reposait pas seulement sur des questions de technique ou d'esthétique, mais bien plutôt sur une approche nourrie de sa vie personnelle, de sa relation aux autres et au théâtre. Il guidait les entraînements : après une séance d'échauffement venaient des exercices qui décomposaient le corps, nous faisaient prendre conscience de ses articulations, puis d'autres encore qui nous permettaient d'appréhender différents niveaux d'intensité, de vitesse, d'énergie, de qualité de jeu et de respiration. Tous ces exercices constituaient une sorte de nourriture qui est devenue, avec le temps, essentielle pour moi et qui m'a aidé à construire mon entraînement personnel.[4]

On entre ici au cœur du sujet : la "décomposition du corps" par la prise en compte de ses articulations. De façon plus technique, on pourrait dire que c'est une *intelligence kinesthésique* que le comédien tente de développer[5].

3 Marco Sabbatini, "De l'œuvre à la représentation : un texte qui naît sur les planches", in *Teatro Malandro et Omar Porras*, Bogota, Villegas, 2007, p. 52.
4 Omar Porras, *Omar Porras*, entretiens recueillis par Luz Maria Garcia, sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Arles / Paris, Actes Sud / Papiers "mettre en scène", 2011, pp 21–22.
5 Comme le rappelle Susan Leigh Foster dans sa généalogie du terme, le *concept de kinesthésie* date de la fin du 19e siècle. Il est issu du domaine de la physiologie : « La kinesthésie a été inventée en 1880, en réponse à un corpus de recherche grandissant visant à établir l'existence de récepteurs nerveux dans les muscles et les articulations donnant accès à la conscience de la position du corps et de ses mouvements. [...] Au début du 20e siècle, le concept de kinesthésie a été largement remplacé en recherches neurologiques par celui de proprioception, désignant de façon plus ciblée un système d'arcs au niveau neuro-vertébral qui réajustent continuellement le rapport entre la

Cependant quelles en sont les implications pour le spectateur lors d'une représentation ? Selon Gabriele Sofia, le *training* des comédiens a des conséquences déterminantes sur les taux d'attention des spectateurs. Ces conséquences découlent en partie des "nœuds" et "points de surprise potentiels" liés au déploiement de chaque action au sein d'une matrice relationnelle sophistiquée comprenant "feedback circulaire" et "espace d'action partagé" :

> Les êtres humains semblent donc être immergés dans un *feedback* circulaire, à l'intérieur duquel les processus d'intention-action-compréhension forment un unique événement, indivisible, qui crée ce que G. Rizzolatti a lui-même appelé un *espace d'action partagé*. [...] Si l'on s'arrête un instant pour analyser le niveau physiologique-organique de cette relation, on remarquera que l'acteur a un grand avantage sur le spectateur : celui de pouvoir entraîner son corps-esprit à activer à son gré et en entier les différentes mélodies cinétiques du spectateur. Cela lui permet de guider son attention, de créer en lui des attentes, des tensions et des surprises qui agissent à un niveau pré-conceptuel, sans médiation. [...] L'acteur, grâce à un *training* qui l'habitue à décomposer et recomposer chaque action, peut multiplier les nœuds et les points de surprise potentiels de chaque action, de façon à obtenir des *programmes moteurs* plus complexes que ceux qu'on utilise dans le quotidien. À chaque action, l'acteur construit une occasion de confirmer le *programme moteur* déjà activé dans le corps-esprit du spectateur, ou de choisir d'autres chemins afin de le surprendre, et d'insérer dans son attente d'autres intentions et d'autres histoires.[6]

Ainsi, suite aux travaux récents de Giacomo Rizzolatti et son équipe traitant des "neurones miroirs"[7], il est possible

position changeante du corps et la gravité. À la moitié du siècle, la notion a été ravivée par le psychologue de la perception James J. Gibson, qui voyait en la kinesthésie un système perceptuel qui synthétisait les informations provenant de la position des articulations, de l'effort musculaire, de l'orientation dans l'espace ainsi que par rapport à la gravité. Gibson voyait, de plus, la kinesthésie contribuer à l'intégration sensorielle d'information de tous les autres systèmes. Plus récemment, la notion a été reprise dans les travaux de neurobiologistes explorant comment le cerveau perçoit les mouvements corporels. » (traduction personnelle du texte de Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Londres, Routledge, p. 7).
Je propose d'appeler *intelligence kinesthésique* la notion d'intelligence liée aux sensations motrices indispensable à la pratique d'un sport ou d'un art demandant un entrainement physique régulier et offrant au praticien un retour réflexif et sensoriel sur cette pratique.

6 Gabriele Sofia, "Neurones miroirs et intention dilatée. Vers une étude de l'expérience performative du spectateur", travail coordonné par B. Voisin dans *Du récepteur ou l'art de déballer son pique-nique*, publications numériques du CÉRÉdI "Actes de colloques et journées d'étude " n° 6, p. 9–10.

7 Rizzolatti et son équipe de chercheurs ont découvert les "neurones miroirs" en 1990. Pour une synthèse de ses recherches sur le sujet voir : Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008.

d'envisager les effets de tension et de détente chez les spectateurs comme résultant de mécanismes d'anticipations face aux différents scénarios d'action réalisés par les comédiens entraînés à "décomposer et recomposer chaque action" afin d'étendre le répertoire des "programmes moteurs" des spectateurs. En d'autres termes, ce qui est mobilisé chez le spectateur face à un comédien passé par un *training* visant à affiner son *intelligence kinesthésique*, c'est une forme d'*intelligence kinésique*[8]. Ces deux compétences – les *intelligences kinesthésique* et celle *kinésique* (soit un style de jeu mobilisant pleinement les ressources des sensations motrices des comédiens et son impact attentionnel sur les perceptions visuomotrices des spectateurs) – bien que distinctes s'avèrent donc complémentaires, la première favorisant la seconde.

Le *Ay ! QuiXote* comme paradigme : la transcendance à portée de corps

Dans un article naviguant entre niveaux d'abstractions et descriptions concrètes, Mathieu Menghini propose une analyse très fine des gestes du *Ay ! QuiXote* dans ce qu'il considère comme « l'œuvre peut-être la plus personnelle [du] répertoire »[9] d'Omar Porras. Collant au plus près du sens vécu de la représentation, il place les gestes et mouvements au centre de sa réception du spectacle, leur accordant un pouvoir intensif et affectif :

> Un mot, à présent, de la "somatisation" du jeu de scène si propre à particulariser le "style Malandro". Son importance est soulignée par l'usage du masque. Les gestes et mouvements se distinguent par leur latéralité et leur géométrie souple (les angles sont à la fois accusés et polis), par leur aspect rythmique plus que descriptif aussi. Un peu comme dans une fresque de la lointaine Égypte, les personnages (songeons par exemple au remarquable QuiXote) évoluent de jardin à cour en découpant leurs gestes, la syntaxe de

8 J'emprunte la notion de kinésie aux travaux récents de Guillemette Bolens : « Pour ce qui est de la kinésie, je désigne par ce terme la perception chez autrui ou soi-même de mouvements en fonction de paramètres visuomoteurs, traduits en des données telles que l'amplitude, l'extension, ou la vitesse d'un geste, les forces variables qui s'y associent, ainsi que les changements d'orientation des parties du corps entre elles, tels que la modification de l'angle qui sépare le bras du torse au niveau de l'aisselle, ou les variations du degré d'inclinaison ou de torsion de la tête par rapport au cou et du cou par rapport au torse. » voir Guillemette Bolens, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'Histoire de la Médecine et de la Santé, 2008, p. 2.
9 Mathieu Menghini, "Du corps à l'imaginaire", dans *Teatro Malandro Wet Omar Porras*, op. cit., p. 56.

leurs mains, de sorte à s'assurer une silhouette systématiquement plastique. [...] Une formule précise illustrera notre propos : celle de Joan Mompart dans *Ay ! QuiXote* et *Noces de sang*, genoux fléchis, en équilibre leste sur la pointe de ses pieds, la tête de profil, un bras de part et d'autre d'un buste qui fait, lui, face au public. Ses bras souplement pliés opposent au ciel une paume à demi épanouie : celle-ci semble ouverte à la fois pour recueillir une présence transcendante, une inspiration et pour donner, transmettre ; pose de passeur, en somme, pose de l'acteur traversé par une fragile possession (voir la transe de QuiXote après les épousailles de Quiteria et Basilio). Ce travail de la gestuelle, qui segmente le discours, heurte la syntaxe – comme parfois celui du son, jusqu'à l'imperceptible même – est porteur d'une tension ajoutant de la densité à l'image, des arabesques sensuelles à la composition. D'où le sentiment d'une intensité que confirment tous les autres éléments de la mise en scène : lumières, costumes et décors.[10]

Cette description analytique du *Ay ! QuiXote* montre l'intrication de perceptions kinésiques et d'une logique sémiotique – notamment par le renvoi au registre discursif : "découpage" des gestes et "syntaxe" des mains, l'exemple venant comme une "formule précise" contribuer à ce découpage du corps en la polysémie de ses parties. Cependant, l'analyse comporte également une dimension psychologique, les gestes viennent s'ancrer dans le subconscient du spectateur, le transformer sans que ce dernier sente forcément la nécessité de leur assigner un sens précis. L'impact de la représentation semble donc procéder selon un jeu réglé d'indéterminations (sous- ou surdéterminations) interprétatives, d'où la sensation d'une "présence transcendante" évoquée ici. Ainsi, il arrive que le spectateur soit touché, parfois au plus profond de son être, sans nécessairement être capable de retrouver les contours sémantiques de cette expérience kinésique néanmoins signifiante et à forte valence affective.

Le théâtre comme lieu de communion et l'art de la calligraphie

Si enchantement il y a, il passe par le corps qui vient habiter un lieu. Pour Omar Porras, le théâtre est «lieu de communion», lieu où «canaliser» et «stimuler les sensations de l'âme et du cœur»[11] :

> Plus j'avance dans le travail, plus je sens le théâtre comme un espace qui permet la magie, une magie qui ouvre sur l'au-delà.

10 *Idem*, p. 56–57.
11 *Ibidem*.

> Quelque chose transgresse l'état d'esprit de l'acteur et du spectateur. C'est un lieu commun de communion. C'est le seul lieu qui reste dans lequel on se réunit et où on décide de canaliser ses pensées et ses sentiments, vers un texte, une image, un mouvement, un son… Notre esprit y atteint une autre dimension. Je crois que du théâtre, on ne sort pas indemne, quand la représentation est sincère. Tout l'entrainement, toute la préparation que l'acteur doit faire selon moi sert à obtenir la connaissance totale de ses capacités et de ses faiblesses, pour pouvoir les manier et les diriger vers une direction précise. Le but est simplement de stimuler les sensations du spectateur, ses sensations de l'âme et du cœur.[12]

Sous l'humilité apparente de "simplement stimuler" se cache un travail de la plus haute exigence, car viser "l'âme et le cœur" du spectateur est un acte de précision qui implique un travail sur soi radical. Ainsi, un comédien qui atteindrait une *intelligence kinesthésique* de l'ensemble de ses "capacités et faiblesses" ne serait plus dans un rapport de maîtrise avec son corps, mais viendrait plutôt incarner la condition de possibilité d'une "transgression" vers un au-delà inscrit dans un moment de communion avec le spectateur.

Il semble pertinent de relever ici le sens particulier que prend la notion de "musique" pour Omar Porras. Il s'agit pour lui d'une activité qui permet le partage immédiat entre êtres humains. Court-circuitant la réflexion, la musique semble asseoir la possibilité d'empathie d'un spectacle : garante d'une expérience intersubjective commune plutôt qu'ajout esthétique formel. Lors d'un passage où Porras évoque une de ses analogies privilégiées pour penser le théâtre – l'art de la calligraphie – il est fait mention de musique d'une façon singulière :

> J'ai toujours défini le théâtre ainsi : l'espace théâtral, c'est-à-dire la scène, est une feuille blanche, le corps de l'acteur est le pinceau, et les gestes sont des idéogrammes – synthèse d'une pensée, d'une réflexion philosophique profonde. Cette calligraphie, ces idéogrammes dépendent de la précision du pinceau pour demeurer gravés dans l'inconscient du spectateur. La partition musicale du corps de l'acteur est faite de notes qui résonnent grâce à ses gestes.[13]

La calligraphie est un très bon paradigme pour penser l'art de l'acteur dans sa précision et sa spiritualité propre car c'est un art qui inscrit l'esprit dans le corps du praticien, mais chez Porras cela va plus loin. Au-delà de la compré-

12 Omar Porras, "Jouer avec le feu sacré", programme cité, (11ᵉ p.).
13 Omar Porras, *Omar Porras*, op. cit., pp. 59–60.

hension immédiate d'une scène ou de sa résistance à l'intellection, ce que cherche Porras c'est à inscrire les gestes (les *graver*) dans l'inconscient de son public. Omar Porras change alors de registre métaphorique afin de proposer une analogie complexe : le *corps de l'acteur* se fait *partition musicale* dont l'exécution (les *notes*) et la *résonance* est assurée par les *gestes* du comédien.

Gabriele Sofia, reprenant les propos de Rizzolatti, formulera une analogie de même registre pour parler des variations de dynamiques gestuelles liées à l'intentionnalité du corps propre en relation : « L'intention n'est pas liée à un acte isolé, elle est une qualité précise de la *mélodie cinétique* d'une action effectuée ou observée »[14]. Ce qui entre en résonance donc, ou en dissonance, ce sont les mécanismes attentionnels des spectateurs et les mécanismes intentionnels des comédiens articulés autour des "mélodies cinétiques" propres à la gestuelle des comédiens.

Cultures kinesthésiques et politique : parcours vers un ré-enchantement

Procédant à une généalogie des notions de "chorégraphie", de "kinesthésie" et d'"empathie" dans le milieu de la danse et de la performance, Susan Leigh Foster a remis en question la notion « d'immédiateté kinesthésique »[15] – notion qui sous-tend encore en partie la "musique" des gestes de Porras et les "mélodies cinétiques" de Sofia et Rizzolatti. Par un minutieux travail d'historiographie critique, Foster révèle à quel point notre réception d'une performance est conditionnée par le moment culturel, social et historique dans lequel nous vivons, la "culture kinesthésique" d'une époque relevant de la place du corps, du statut des pratiques corporelles, et des diverses institutions et coutumes aptes à "normer" les conduites humaines.

Si la globalisation a renforcé l'hybridation entre les cultures, l'homogénéisation relative de nos comportements physiques dans certaines strates des métropoles internationales ne se fait pas de façon unilatérale, irréversible ou

14 Gabriele Sofia, "Neurones miroirs et intention dilatée" art. cit., p. 9 ; Giacomo Rizzolatti, op. cit., p. 126.
15 Dans son dernier ouvrage, Foster annonce d'emblée que son projet : « a pour but d'examiner les différents arguments qui ont étés avancés dans le sens d'*un contact immédiat* et *inconditionnel* entre le danseur et l'observateur » (traduction et soulignement personnels du texte de Susan Leigh Foster, op. cit. note 5).

omniprésente. Pour Omar Porras, c'est entre la Colombie et l'Europe que les dynamiques d'influence et d'aliénation, de création et de tradition kinesthésiques se sont imbriquées. Georges Banu, qui rencontra Porras durant sa période de formation parisienne, raconte cette anecdote révélatrice sur son propre parcours :

> J'étais parti moi, non seulement pour des raisons politiques, mais aussi au nom du désir de prendre des distances par rapport à mon identité nationale… Je cherchais à la surmonter ici, je voulais être "soluble". Pas Omar, mais alors je croyais qu'il faisait erreur. En réalité, plus tard, je l'ai compris : il est resté et il s'est accompli ailleurs dans la mesure où il s'est montré "insoluble", où il a pu sauvegarder l'esprit de ses origines et jouer avec lui dans le contexte de la culture théâtrale européenne. Ce que je pensais être préalable d'une marginalisation future s'est avéré être la réponse juste à la question de "l'émigration artistique".[16]

Ce qu'il révèle va au cœur de certaines de nos préoccupations identitaires dans un monde globalisé où se mouvoir (manifester un *style kinésique* propre) c'est déjà toucher au politique, à l'assimilation culturelle et aux pressions (internalisées ou manifestes) qui s'exercent sur tous : ceux qui résistent à l'intégration, comme ceux qui s'y conforment. Montrant une voie vers un rapport plus profond à ce qui nous constitue et nous oriente dans nos choix, Omar Porras et le Teatro Malandro semblent ainsi avoir fondé une pratique hybride certes, mais autonome et émancipatrice. Comme la philosophie à ses débuts, cette pratique implique une éthique du questionnement fonctionnant selon un impératif d'ouverture et de ré-enchantement face au monde. Car si ré-enchantement il doit y avoir, il passera par un travail de ressaisie, de composition et de recomposition, perceptif et projectif, individuel et collectif, dont les portes vers le rêve et l'imaginaire doivent absolument être maintenues ouvertes – ce qu'Omar Porras a vu en Quichotte :

> J'ai été touché par la quête de cet homme, qu'on qualifie de fou, mais qui ne l'est pas. À partir de là, chacun s'est mis à rêver. Certains voient Don Quichotte à terre, comme un homme qui vient de subir une défaite. Mais il nous touche parce qu'il cherche sans cesse à faire le pas suivant, à construire l'inexistant, l'inatteignable. […] C'est cet inatteignable qui nous fait avancer. Ce n'est pas l'œuvre littéraire que j'entends mettre en scène, mais cette connexion que le personnage propose avec l'irréalité, avec "l'irraison". Une connexion vitale pour nous autres.[17]

16 Georges Banu, "Autocritique et hasard heureux", dans *Teatro Malandro et Omar Porras*, op. cit., p. 35.
17 Omar Porras, "Jouer avec le feu sacré", programme cité, 22e p.

Marco Sabbatini

Una drammaturgia al servizio dell’atto teatrale



Le jeu des *Bakkhantes* d'après Euripide dans des couleurs de feu ; version 2001, au Théâtre de la Ville (Les Abbesses), à Paris. Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Résumé

Omar Porras explore le texte de théâtre directement sur la scène, sans passer par la lecture à la table, afin d'éviter les discours qui lient l'inventivité des acteurs en subordonnant leur vivacité à une compréhension trop théorique. L'intrigue, les nœuds dramatiques et les caractères sont étudiés à travers l'improvisation. D'où la nécessité de travailler avec un dramaturge qui retouche le texte jusqu'à ce qu'il soit inséparable de la phase de création, restant ainsi le garant de la cohérence et de la fidélité non pas à la lettre mais à l'esprit même de l'acte théâtral. Le long travail exploratoire, dont le but est de réactiver les mécanismes intrinsèques de l'œuvre aménagée tout en la libérant des entraves de la tradition, constitue la matière première de l'adaptation et de la mise en scène du spectacle, comme le démontrent les exemples – publiés dans la revue *L'Avant-scène théâtre* – de *Ay ! QuiXote*, adaptation théâtrale du chef d'œuvre de Cervantès, ou *El Don Juan*, réécriture et collages à partir de la comédie du début du XVII[e] siècle attribuée à Tirso de Molina.

Zusammenfassung

Omar Porras erkundet den Theatertext direkt auf der Bühne, ohne vorangehende Lektüre am Tisch. Er will damit theoretische Debatten vermeiden, die die Interpretation beeinflussen und die Erfindungsfreude der Schauspielerinnen und Schauspieler einschränken. Die Handlung, die dramatischen Knotenpunkte und die Figuren werden in der Improvisation erforscht. Von daher die Notwendigkeit, mit einem Dramaturgen oder einer Dramaturgin zusammenzuarbeiten, der bzw. die den Text so bearbeitet, dass er untrennbar mit dem szenischen Werk zusammenwächst und damit zum Garanten seiner Kohärenz wird und einer Treue, die weniger dem Buchstaben gilt als dem theatralen Schöpfungsakt selbst. Die lange Erschliessungsarbeit, deren Ziel es ist, die inneren Mechanismen des inszenierten Werks zu reaktivieren und es von den Fesseln der Tradition zu befreien, bildet eines der wichtigsten Elemente der Bearbeitung und Inszenierung des Stücks, wie es die Beispiele *Ay! QuiXote*, eine Bühnenbearbeitung von Cervantes' Meisterwerk, oder *El Don Juan*, eine Umarbeitung der Tirso de Molina zugeschriebenen Komödie vom Anfang des 17. Jahrhunderts, zeigen.

Abstract

To avoid theoretical debate that could influence interpretation and limit the inventiveness of his actors, Omar Porras explores texts for the theatre directly on stage without sitting down to read them first. The plot, pivotal dramatic points and characters are studied by means of improvisation. This means that it's vital to involve a dramaturg who can adapt the text so that it coalesces inseparably with the work on stage, guaranteeing a coherent production that is faithful to the act of dramatic creation itself rather than to the letter. One of the most important elements of Porras's adaptation and mise-en-scène process is a protracted period of exploratory work, designed to reactivate the inner mechanisms of the work being staged and free it from the chains of tradition. Good examples of this include *Ay! QuiXote*, a stage production of Cervantes's masterpiece, and *El Don Juan*, a reworking of an early 17th century comedy attributed to Tirso de Molina.

Marco Sabbatini

Una drammaturgia al servizio dell'atto teatrale

Ho incontrato Omar Porras per la prima volta nel 1997: il regista allora emergente, che avevo scoperto tre anni prima grazie a una ripresa della sua memorabile messa in scena della *Visita della vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt, aveva gentilmente accettato di condurre uno stage di improvvisazione per gli studenti del laboratorio teatrale in lingua italiana Il Ghiribizzo (Università di Ginevra), di cui mi occupo ormai da venticinque anni. Il testo dello spettacolo in preparazione, che abbiamo poi allestito come ogni anno in primavera, non era ancora stato scritto. Le nostre fonti di ispirazione erano le versioni popolari dell'*Amore delle tre melarance*: Omar Porras, che conosceva la fiaba teatrale di Gozzi musicata da Prokofiev, si fece raccontare la storia e le sue varianti dagli studenti aiutandoli ad esplorarne le potenzialità sceniche e ci fece poi l'onore di assistere a una rappresentazione del nostro spettacolo nel maggio del 1998. Rimase colpito, credo, dal modo in cui realizzai l'adattamento di quei testi narrativi. Infatti, pochi mesi dopo, mi contattò, proponendomi di collaborare al numero monografico della rivista *El Berraco* che doveva fungere da programma per le *Nozze di sangue* di Federico García Lorca (1997), ripreso al Théâtre de Vidy di Losanna nell'autunno di quell'anno.

Nel 2000 collaborai ad un altro numero della stessa rivista, e questa volta aggiunsi alla funzione di redattore quella di consulente drammaturgico: *Le Baccanti* di Euripide, testo e autore a me cari fin dagli anni del liceo classico, fu infatti il primo spettacolo del Teatro Malandro di cui firmai l'adattamento. Da allora ho collaborato a tutte le creazioni

teatrali di Omar Porras in lingua francese necessitanti di interventi drammaturgici, le quali possono essere suddivise in due categorie: da una parte gli spettacoli la cui rielaborazione drammaturgica consiste sostanzialmente nel dare un taglio diverso al testo senza alterarne la struttura globale (*Il signor Puntila e il suo servo Matti* di Bertolt Brecht, *Le Furberie di Scapino* di Molière, *Peribáñez e il Commendatore di Ocaña* di Lope de Vega, *La donna del mare* di Henrik Ibsen); dall'altra quelli fondati su un profondo lavoro di (ri)scrittura e/o di traduzione (*Bakkhantes*, *Ay! QuiXote, El Don Juan*, *Il risveglio di primavera* di Frank Wedekind).

Questa lunga collaborazione, che si basa su un comune amore per i testi e una complicità artistica nonché umana, mi ha permesso di mettere al servizio di Omar Porras le mie competenze di docente universitario – il regista ha sempre mantenuto uno stretto contatto con il mondo accademico – e la mia conoscenza non solo letteraria ma anche pratica del teatro, una particolarità della mia formazione che non solo non gli è sfuggita ma che probabilmente ha reso il nostro dialogo più fecondo.

L'esplorazione del testo

Omar Porras ha fondato la sua ricerca artistica su grandi autori del passato (Euripide, Marlowe, Shakespeare, Cervantes, Tirso de Molina) e dell'età moderna e contemporanea (Ibsen, Jarry, García Lorca, Wedekind, Dürrenmatt, Mrozek), che da un lato si rifanno ai grandi miti del teatro o della nostra cultura e dall'altro furono all'avanguardia delle loro rispettive epoche. L'ammirazione e il costante interesse per questi testi illustri non sfocia però in una servile fedeltà né tanto meno in una sterile e anacronistica riproduzione di meccanismi teatrali appartenenti ad altre epoche.

Appena scelta l'opera da allestire, Omar Porras la esamina con una relativa diffidenza, come se avesse tra le mani un misterioso giocattolo che va smontato per studiarne il congegno interno: il vero oggetto della sua curiosità è la teatralità intrinseca al testo, che con l'ausilio degli attori e degli altri collaboratori artistici viene esplorata, saggiata e infine rielaborata quasi si trattasse di proporre al pubblico un'opera interamente nuova. In questo contesto si capisce meglio perché il regista senta la necessità di essere affiancato da un consulente drammaturgico con il quale possa dialogare in continuazione, dalla scelta dell'autore alla prima rap-

presentazione dello spettacolo (diversi mesi e a volte alcuni anni più tardi). Anche se la selezione del testo è naturalmente oggetto di molte discussioni, essa non scioglie i dubbi e le incertezze: il progetto deve rimanere aperto e flessibile durante l'intera fase della sua realizzazione, tanto più che per esplorare le potenzialità recondite dell'opera teatrale scelta occorre, come si è detto, smontarla e destrutturarla.

Omar Porras salta quasi sempre una delle fasi più tradizionali di un allestimento teatrale: la cosiddetta lettura a tavolino. Il regista preferisce esplorare il testo direttamente sulla scena, per evitare che discorsi preliminari troppo astratti o teorici ne condizionino la comprensione e la ricezione vincolando l'inventività degli attori: la storia, i nodi drammatici, i personaggi vengono indagati attraverso l'improvvisazione. È il modo migliore per scoprire le potenzialità teatrali dell'opera, la sua ricchezza tematica, la sua articolazione simbolica. Questo lungo e appassionante lavoro esplorativo costituisce per il consulente drammaturgico e per il regista una delle materie prime dell'adattamento e della messa in scena del futuro spettacolo. Alla stregua di uno scultore, Omar Porras plasma senza sosta la materia scenica fino a ottenere una forma organica in cui tutti gli ingredienti dello spettacolo – testo, recitazione, scenografia, costumi, luce e tecnica – si amalgamano magicamente. Il risultato, perché si fonda su un approccio più istintivo e creativo che cerebrale, riesce spesso a ripristinare l'originario vigore teatrale dell'opera allestita.

È proprio riattivando i meccanismi e le tensioni insite nel testo che il regista lo libera dal giogo di una tradizione pigramente radicata nella memoria collettiva. Questo lavoro di riappropriazione progressiva è reso difficile dai molti cambiamenti di rotta che si verificano durante le prove, ed è compito del consulente drammaturgico mantenere la coerenza del testo, valutando la pertinenza e l'efficacia di ogni nuovo orientamento interpretativo, anche il più effimero. Questa flessibilità è agevolata da un'altra prassi cara ad Omar Porras: non assegnare subito le parti agli attori. La distribuzione dei ruoli avviene progressivamente, a volte nelle ultime settimane che precedono la prima rappresentazione, il che implica uno sforzo considerevole da parte degli interpreti, che devono imparare tutte le parti. Ogni cambiamento di ruolo modifica il punto di vista, ridefinisce gli equilibri interni, ridisegna il percorso e l'interazione fra i personaggi (il regista ama farsi sorprendere dalle im-

provvisazioni dei suoi attori e, alla stregua di un alchimista, aspira a trasformare questa materia grezza in oro – e molto spesso ci riesce). Da una prova all'altra, lo spettacolo può cambiare impercettibilmente ma anche radicalmente: una determinata scelta ne comporta spesso altre, tanto inattese quanto proficue.

Le fasi dell'adattamento teatrale

Affinché la ricerca scenica si svolga nelle migliori condizioni, va fornito agli attori un testo rielaborato preliminarmente dal consulente drammaturgico in base a varie modalità: a volte viene sintetizzato (*Bakkhantes*), altre volte – quando si tratta di un'opera di narrativa – vengono selezionate con cura le sequenze essenziali (*Ay! QuiXote*); e in certi casi l'opera viene totalmente riscritta (*El Don Juan*). Le opere non scritte originariamente per la scena si prestano più facilmente all'esplorazione creativa, come si è verificato con la riduzione teatrale del *Don Chisciotte* di Cervantes (2001): una bellissima esperienza drammaturgica. Omar Porras, che da tempo sognava di portare in scena il capolavoro della letteratura ispanica, aveva selezionato un determinato numero di capitoli che lo affascinavano in particolar modo, pregandomi di reagire liberamente alle sue scelte e di completarle. Una volta realizzato questo lavoro di cernita, indispensabile di fronte a un'opera così monumentale, il lunghissimo racconto fu suddiviso in blocchi indipendenti in modo da disporre di piccole unità sceniche a sé stanti, senza tentare di stabilire subito una scaletta precisa e definitiva dello spettacolo. Queste strutture mobili di varia entità vennero fornite agli attori che le esplorarono per alcune settimane.

Tale lavoro di ricerca e di prospezione non solo stimolò la creatività degli interpreti, ma favorì anche una migliore comprensione della funzione dei personaggi e delle potenzialità drammatiche delle varie situazioni, permettendo al consulente drammaturgico e al regista di abbozzare l'adattamento globale del testo e la messa in scena dello spettacolo. Dopo lunghe settimane di intensa esplorazione, le varie dimensioni – l'interpretazione e la recitazione degli attori, il contributo e gli interventi di tutti i partecipanti (costumisti e truccatori, tecnici delle luci, compositori e musicisti, scenografo, ecc.), le varie fasi dell'adattamento teatrale e di riscrittura (se ricordo bene, circa quattordici versioni precedettero quella finale) – cominciarono a con-

vergere quasi per magia, facendo rivivere il personaggio di Don Chisciotte sul palcoscenico.

Un'altra affascinante esperienza drammaturgica è stata *El Don Juan* (2005). Come è noto, il personaggio di Don Giovanni affonda le sue radici in aree culturali e linguistiche diverse, ma prende forma per la prima volta nella letteratura spagnola del XVII secolo, in una commedia pubblicata nel 1630 e attribuita a Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Don Giovanni diventa subito il protagonista di numerose e disparate rielaborazioni in Italia (soprattutto nel quadro nella Commedia dell'Arte) e in Francia (Molière). L'adattamento originale realizzato per lo spettacolo segue un procedimento analogo a quello dei drammaturghi del Seicento: ho riscritto il testo di Tirso ispirandomi alle versioni italiane, francesi e inglesi dell'epoca, traducendo, imitando, rimodellando, amalgamando situazioni, dialoghi e personaggi. Questa prima versione ancora provvisoria è stata distribuita agli attori, che ne hanno esplorato per più settimane le potenzialità teatrali sotto la guida del regista e sotto l'occhio attento del consulente drammaturgico. Da questa fase esplorativa sono scaturite nuove idee che ci hanno permesso di ritoccare la struttura di alcune scene, riscrivendole, tagliandole o sovrapponendole, come nella gustosissima sequenza che ripropone la famosa scena di Monsieur Dimanche del *Don Juan* molieresco in una versione femminizzata dalla comicità esilarante.

Gli esempi di *Ay! QuiXote* e di *El Don Juan* illustrano un aspetto fondamentale dell'approccio di Omar Porras: l'attore e la sua inventività scenica sono al centro della ricerca creativa. La drammaturgia, la messa in scena, la scenografia, i costumi, le luci, le musiche, l'interpretazione si sviluppano direttamente – in modo organico – sul palcoscenico. Tale risultato è possibile solo se tutti i componenti della compagnia mettono le proprie competenze al servizio dello spettacolo: attori, tecnici e musicisti assistono per quanto possibile ad ogni prova. Tutti, dal trovarobe all'attrice esordiente, dalla sarta allo scenografo, possono apportare un contributo talvolta decisivo all'allestimento. La loro attenzione e la loro creatività vengono costantemente sollecitate: è un'esigenza alla quale il regista non rinuncia mai.

Nel corso di questa lunghissima fase di ricerca, la messa in scena e la struttura drammaturgica dello spettacolo subiscono inevitabilmente modifiche più o meno radicali – a seconda dell'andamento delle prove e dei nuovi

orientamenti artistici scaturiti dalle improvvisazioni degli attori – fino all'ultimo giorno di lavoro e anche oltre (la versione di *El Don Juan* pubblicata dall'*Avant-scène théâtre*, per esempio, non è quella definitiva). Sacrificando la fedeltà letterale sull'altare dell'atto teatrale, il regista e il suo consulente drammaturgico ritoccano il testo fino a renderlo inseparabile dalla creazione scenica, alla quale è unito in perfetta simbiosi.

Éric Eigenmann



Argante : « Je ne donnerai point deux cents pistoles », fin de la scène 5 de l'acte II dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière montées par le Teatro Malandro en 2009 au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève. Photographie : © Marc Vanappelghem.

Éric Eigenmann

La réplique, une passion. Jeux de coupes chez Omar Porras

« Face à un texte, il ne s'interdit rien », affirme Philippe Coutant dans un article qui souligne l'importance primordiale de la danse et de la musique dans les mises en scène d'"Omar l'iconoclaste !"[1]. Du théâtre d'Omar Porras demeure ainsi souvent la vision de tableaux scéniques et de corps en mouvement, plutôt que l'idée d'une nouvelle interprétation – ou *lecture* – de l'œuvre dramatique représentée. L'artiste accrédite d'ailleurs cette vision lorsqu'il se souvient que, lors de ses débuts théâtraux en Europe, sa pratique conjointe de la danse, de la peinture et de la musique lui « permettait de transgresser ce concept, qui voulait que le théâtre soit lié au texte.»[2]

> Comme peintre, je m'imprègne de ce qui est écrit et je le transcris en image. Le spectateur, en fidèle du théâtre, déchiffre ce qui est inscrit là. Rien n'y est laissé au hasard, tout y est symbole. C'est une reconstitution imagée, une exaltation du texte par l'image.[3]

Il fait de même lorsqu'il raconte l'étonnement d'un sociétaire de la Comédie-Française devant les semaines passées, avant d'en venir au texte de Lope de Vega[4] mis à l'affiche, à des improvisations « sur des thèmes […], les personnages,

1 Philippe Coutant, "Omar l'iconoclaste", dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, Nantes, Joca séria "Les carnets du Grand T" n°15, 2010, p. 8 et 7 ; Philippe Coutant était alors directeur du Grand T de Nantes.
2 Omar Porras, "Jouer avec le feu sacré" entretien recueilli par René Zahnd, dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., 2010, p. 23.
3 *Idem*, p. 24.
4 Omar Porras a mis en scène *Pedro et le Commandeur* de Felix Lope de Vega à la Comédie-Française en 2006.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag hätte bildhaft mit «Omars Schere» überschrieben werden können. Ohne Zögern verwendet Omar Porras dieses Werkzeug, um den Dramentext auf das Mass seiner Inszenierung zuzuschneiden, was auf die nachgeordnete Funktion hinweisen könnte, die er dem Text in seiner Theaterarbeit zumisst. Um die Gültigkeit einer solchen Folgerung zu überprüfen, wird hier die Abweichung des tatsächlich gespielten Texts (gemäss Videoaufnahme) vom Referenztext in drei Fällen untersucht und kommentiert: *Ubu roi* (1991), *Maître Puntila et son valet Matti* (2007) und *Les Fourberies de Scapin* (2009). Die wichtigsten Änderungen, die festgestellt werden – Kürzungen, umgestellte und neu zugewiesene Reden –, erweisen sich jedoch durch den Aufbau des Dialogs und seine Verästelungen bestimmt, dies im Hinblick auf ein szenisches Spiel, das die unmittelbare Hinwendung der Figuren sowohl zueinander wie zum Publikum bevorzugt. Die Änderungen vermindern die Notwendigkeit des Dramentexts in der theatralen Konstellation in keiner Weise.

Riassunto

Volendo utilizzare una metafora, questo contributo avrebbe potuto intitolarsi *Le forbici di Omar*. Omar Porras, infatti, non esita a maneggiare questo strumento per adattare il testo drammaturgico alle esigenze della messinscena. Ciò potrebbe significare che il regista attribuisca al testo un ruolo subalterno. Per valutare la pertinenza di tale deduzione, lo scarto tra il testo di riferimento e il testo effettivamente recitato viene qui analizzato sulla base di tre casi particolari, osservati in video: *Ubu re* (1991), *Il signor Puntila e il suo servo Matti* (2007), *Le furberie di Scapino* (2009). Le modifiche principali – tagli, spostamenti e riattribuzioni di battute – si rivelano tuttavia determinati dalla composizione stessa del dialogo e delle sue ramificazioni, nella prospettiva di un gioco scenico che privilegia l'interpellazione diretta tra i personaggi e con il pubblico, senza sminuire per questo l'importanza della dimensione testuale nel contesto teatrale.

Abstract

By way of metaphor, this article could have been entitled "Omar's scissors". The fact that Omar Porras doesn't hesitate to wield the blade to cut dramatic text to fit his production merely demonstrates the subordinate role of text in his work for the theatre. To test the truth of this assertion, the author looks at the gap between the reference text and the text actually performed on stage (in the video of the production) in three cases: *Ubu roi* (1991), *Maître Puntila et son valet Matti* (2007) and *Les Fourberies de Scapin* (2009). What he discovers is that the three main types of alteration—cutting, moving and reallocating lines—are determined by the very composition of the dialogue and the way it bifurcates, within the perspective of a style of staging that favours the most direct form of address between the characters and to the audience. But these alterations in no way diminish the necessity of text in the context of the theatre.

les mouvements, avec l'espace, le temps, les objets.»[5] Il pourrait s'ensuivre que le texte soit relégué au second plan dans les spectacles du metteur en scène colombien : que la pièce ne soit pas respectée dans son intégralité, sinon dans son intégrité, suite à d'importantes coupures ou modifications textuelles, voire à des choix interprétatifs assumant d'éventuels contresens par rapport à l'œuvre initiale ; que la pièce aussi, en tant qu'objet linguistique, ne possède d'autre statut dans la représentation scénique que celui de simple *matériau* – terme consacré à cet effet – parmi tous ceux, visuels et auditifs, qui la construisent. *Othello* et *Bakkhantes,* respectivement, en 1995 et 2000, ont pu illustrer chacune de ces attitudes aux yeux de certains spectateurs. L'adaptation du drame shakespearien réalisée par Porras taillait certes largement dans le dialogue pour focaliser davantage l'action sur le personnage de Iago, tandis que le spectacle tiré de la tragédie d'Euripide, tableau scénique après tableau scénique, faisait la part belle à une esthétique picturale de type expressionniste.

Ambivalences

Dans les deux cas cependant, la réduction quantitative du texte, loin de le dévaloriser, visait à en dégager l'essentiel ou la synthèse[6]. Si *Othello* et *Bakkhantes* figurent probablement parmi les tentatives d'émancipation scénique les plus poussées de la part de Porras, l'ensemble de ses spectacles témoigne d'une présence du littéraire qui se révèle à ce jour d'une constance remarquable tout au long de sa carrière. Il est en effet frappant que dès la fondation de sa compagnie, en près de 25 ans, Omar Porras n'ait travaillé que des "classiques", dans l'acception courante du terme. D'*Ubu roi* à *La Dame de la mer*, en passant par *El Don Juan* et *Roméo et Juliette*, tous ses spectacles mettent en scène un texte et un texte majeur, les auteurs appartenant au panthéon des écrivains européens : Jarry, Marlowe, Dürrenmatt, Shakespeare, Mrozek, Garcia Lorca, Euripide, Cervantès, Tirso de Molina, Molière, Lope de Vega, Brecht, Wedekind, Ibsen, sans oublier le patriarche des lettres romandes, Ramuz.

5 Omar Porras, "La méthode de la métaphore", entretiens par Luz Maria Garcia, dans *Omar Porras*, Arles / Paris, Actes Sud / Papiers, 2011, p. 57.
6 Marco Sabbatini l'indique au sujet des *Bakkhantes* : Marco Sabbatini, "Le texte à l'épreuve des planches", dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., 2010, p. 54.

Seul *Bolivar, fragments d'un rêve*, en 2010, fait exception, encore que son auteur, William Ospina, soit l'un des meilleurs écrivains colombiens[7]. Et quoiqu'il s'agisse en général d'adaptations, annoncées par un explicite « d'après », celles-ci restent étonnamment fidèles à la lettre du texte original[8], plus que les déclarations et commentaires rappelés à l'instant ne le laissent supposer. Marco Sabbatini, dramaturge attitré de la plupart des productions, le résume d'un adjectif : « Le rapport au verbe est chez Omar Porras foncièrement ambivalent »[9].

Que recouvre cette ambivalence, forcément plurielle – devant le verbe en général, la littérature, le texte dramatique ? Comment la comprendre et en situer les enjeux théâtraux, entre des positions extrêmes sur la (dé)considération du texte qui lui sont à l'évidence étrangères ?[10] Loin de prétendre mesurer son "rapport au verbe", je me limiterai au seul verbe des rôles qu'Omar Porras confie *in fine* à ses comédiens à l'heure de la représentation, après une très longue phase d'établissement du texte "définitif". Celle-ci passe en effet par de multiples expérimentations scéniques, notamment par l'improvisation et une distribution d'autant plus tardive qu'elle s'exerce sans *a priori*, au terme des essais les plus divers au sein de la troupe. Ainsi le sexe de l'interprète et du personnage, par exemple, ne constitue-t-il pas un facteur déterminant : susceptible de ne tenir aucun compte des genres respectifs (la Mère Ubu est interprétée par un homme, Matti et Argante par une femme), la distribution peut aussi mener à la féminisation du personnage (*Madame* Géronte)[11]. Mais en l'oc-

7 Mathieu Menghini relève ce goût pour le « répertoire de l'art dramatique occidental » dans "De quoi Porras est-il le nom", dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., pp 42–43. Les mises en scène d'opéras signées par Porras, de manière peut-être plus attendue, allongent encore la liste des "classiques" : Donizetti, Paisiello, Mozart, Offenbach.

8 On distinguera forcément *Ay ! QuiXote* d'après Miguel de Cervantès, adapté du roman, ainsi que les traductions françaises, majoritaires il est vrai, de textes en langue étrangère, où l'adaptation possède par définition une plus grande marge de liberté.

9 Marco Sabbatini, art. cit., p. 53.

10 Épurée, l'alternative esthétique se présente à peu près ainsi. D'un côté, le texte considéré comme quantité négligeable dans l'événement théâtral, simple source d'inspiration parmi d'autres, voire lointaine référence ; de l'autre, le texte considéré comme essence même d'une intervention scénique aussi discrète que possible : le vulgaire matériau opposé à la matière fondamentale.

11 Notre corpus n'offre sauf erreur aucun exemple inverse de transformation en "Monsieur" d'un personnage féminin.

currence, c'est de l'écart entre texte de référence et texte joué que je tenterai de tirer quelques hypothèses propres à éclairer mon questionnement. Indiqué par le générique de la production, le texte de référence se prête à la lecture ; le texte joué peut être relevé dans la vidéo du spectacle : mieux qu'un texte de scène, souvent rendu caduc par le jeu effectif, l'enregistrement de la représentation permet de saisir la fonction des modifications dans l'action scénique en cours[12]. Dans le présent commentaire, les plus radicales d'entre elles seulement – mais ce sont aussi les plus nombreuses – seront prises en compte, soit les coupures de plusieurs lignes, les déplacements de passages entiers du dialogue et les réattributions de répliques. Par ailleurs, les reformulations portant sur le lexique ou la syntaxe sont fréquentes, et revendiquées afin, d'« associer le langage du passé au langage d'aujourd'hui dans l'intérêt du public. »[13] D'un état du texte à l'autre bien sûr, à travers un processus à la fois complexe et tâtonnant, les interventions se sont succédées et combinées. Le dramaturge Marco Sabbatini en a été l'un des principaux artisans avec les interprètes eux-mêmes. Mais puisqu'il est impossible de rendre à César ce qui précisément lui revient dans l'élaboration du résultat final, c'est à Omar qu'ira cette reconnaissance. N'a-t-il pas initié et assumé l'ensemble des opérations ?

Pour ouvrir la voie d'une enquête qui gagnerait à être étendue à l'œuvre complète du metteur en scène, trois pièces de genres différents, mises en scène à deux époques éloignées de plus d'une quinzaine d'années, vont être confrontées à leur source littéraire : *Ubu roi* d'Alfred Jarry, *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht et *Les Fourberies de Scapin* de Molière. Voyons comment, sur le strict plan linguistique d'abord, Omar Porras et le Teatro Malandro ont restitué ces dialogues à la scène, respectivement en 1991, 2007 et 2009[14].

12 J'admets donc que le montage de la vidéo, peu serré, est fidèle à la représentation filmée et ne génère pas lui-même des coupes dans le texte ou d'autres modifications. Les plans-séquences sont assez longs pour que coupes textuelles et "cuts" ne risquent presque jamais d'être confondus.
13 Omar Porras, "Le metteur en scène et le dramaturge" dans *Omar Porras*, op. cit., 2011, p. 41.
14 Référence des vidéos : *Ubu roi*, au Théâtre du Garage, en 1991, réalisation de l'équipe ; *Maître Puntila et son valet Matti*, au Théâtre Forum-Meyrin et à Vidy-Lausanne, en 2007, réalisation Juan Lozano / earthling productions ; *Les Fourberies de Scapin*, au Théâtre du Jorat à Mézières, en 2009, réalisation Juan Lozano et Ana Acosta.

Dans la perspective de Porras, déclare Sabbatini[15], l'œuvre doit « s'émanciper de son soi-disant carcan littéraire et s'ouvrir à l'improvisation. Afin d'obtenir ce résultat, le metteur en scène et son dramaturge procèdent plutôt par soustraction que par substitution ». La modification la plus pratiquée – dans *Ubu roi* en particulier – consiste en effet à supprimer purement et simplement certains pans du texte. Lesquels ? Possèdent-ils une caractéristique commune, qui permettrait de définir, d'un point de vue porrassien, les “longueurs” d'une pièce ? Un relevé précis de leurs occurrences, dont on ne saurait donner ici que quelques échantillons, fait apparaître d'indéniables convergences.

À la suggestion de sa femme, « À ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur le trône », l'Ubu de Porras répond aussitôt qu'il « cède à la tentation » (I 1)[16]. Chez Jarry pourtant, il ne le fait qu'après une demi-douzaine de lignes d'arguments, certes fantasques, avancés par l'un comme par l'autre. À la question d'Eva, « Mon pauvre Matti, tu es fatigué ? », le chauffeur de Puntila répond aussitôt chez Porras qu'il est « à moitié mort » (tableau 9)[17]. Selon Brecht pourtant, il ne le fait qu'après plusieurs interventions intermédiaires, dont deux proviennent d'autres personnages. À l'indignation de Madame Géronte, « N'a-t-il point de conscience ? », Scapin répond que « ce sont des gens qui n'entendent point de raison. » (II 7)[18]. Molière pourtant intercalait alors quatre répliques[19]… Une réplique différée par l'auteur dramatique, on le constate, tend à ne pas le rester longtemps pour le metteur en scène. Or cette logique perdure dans chacune des représentations étudiées, avec des variations. C'est ainsi que la réalisation d'un ordre donné, la mise en œuvre d'une décision ou la prise en compte d'une information se voit accélérée par la suppression de semblables explications, réflexions

15 Marco Sabbatini, *op. cit.*, p. 54.

16 Alfred Jarry, *Ubu roi*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2004. Les références à l'acte et à la scène concernés correspondent dorénavant à cette édition.

17 Bertolt Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, texte français de Michel Cadot, in *Théâtre complet* IV, Paris, L'Arche, 1968. Les références au tableau concerné correspondent dorénavant à cette édition.

18 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, in *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 2010. Les références à l'acte et à la scène concernés correspondent dorénavant à cette édition.

19 Quatre répliques dont une, il est vrai, qu'on aura peut-être jugé plus politiquement correct d'effacer : « Vraiment oui, de la conscience à un Turc ? »

annexes, hésitations, interventions de tiers et autres interventions potentiellement dilatoires : quand le roi Venceslas défend à son fils de paraître à sa revue (II 1), quand ce même fils revient venger son père assassiné (IV 2), quand Ubu fait de sa femme un portrait calamiteux sans réaliser qu'il s'adresse à elle (V 1). Dans *Ubu roi* toujours, plusieurs scènes de combat suggérées par les exclamations des protagonistes sont réduites verbalement aux didascalies internes les plus déterminantes pour l'évolution physique des corps sur le plateau, au profit du mouvement scénique :

> La Reine. […] Ces furieux pénètrent dans le palais […].
> *[Onze répliques supprimées]*
> Bougrelas. Mère, sauve-toi par l'escalier secret. (II 3–4)

De même le Puntila de Porras, dans sa première réplique déjà, fait l'impasse sur le rappel du « combat héroïque » mené par les notables du Tavastland, la bouteille à la main sans doute ; il les désigne directement : « Les voilà, les hautes personnalités de la région ! » (tableau 1). Ordonnant à Matti d'aller « porter tout de suite dix marks » à Surkkala, il ne prend pas non plus la peine de justifier sa générosité – en trois lignes chez Brecht – avant que le valet ne s'incline d'un « J'y vais tout de suite » (tableau 4). Plus tard, il interviendra une page entière avant le tour de parole prévu, au début même du discours de Matti sur les quatre fiancées : son « Quand le discours sera fini, vous m'avertirez » n'en résonne qu'avec plus de mépris (tableau 7). C'est aussi lorsque le personnage « pèse le pour et le contre », comme Matti reproche à Eva de le faire et comme il s'y livre ensuite à son tour, que s'activent les ciseaux de Porras. Ils coupent court, ici, aux tergiversations de la fille du propriétaire débattant avec Matti de la proposition d'entrer ensemble dans les bains – « je suis d'accord » – (tableau 5) ; et là, aux réflexions de Matti favorables au prétendant d'Eva, réflexions que celle-ci n'entend donc pas avant de se déclarer : « Je crois que c'est vous que je veux » (tableau 6). Ailleurs encore, ils auront pour effet de joindre sans délai la parole au geste prescrit par la didascalie : Puntila « *prend la deuxième bouteille* » et, sans attendre, l'embouche à la santé – « À la tienne, Surkkala ! » – d'un de ses employés venu réclamer trois mois de salaire. Or ce faisant, par rapport au texte de la pièce, il ignore dix-neuf lignes de dialogue avec Laïna, Fina, Matti et les enfants de Surkkala (tableau 11).

Les soustractions de texte sont nettement plus rares dans la mise en scène des *Fourberies de Scapin*. Compte tenu

des différences de composition liées aux ressorts comiques d'usage au siècle de Molière, elles correspondent néanmoins toutes aux précédentes. L'on passera sur le sort radical réservé à certaines exemplifications pour s'arrêter au traitement des répétitions, plus systématiques que dans les deux autres pièces. Porras les supprime souvent quand elles sont simples, à l'instar de la question de Géronte :

> Zerbinette. [...] un tour qui vient d'être joué par un Fils à son Père, pour en attraper de l'argent.
> Géronte. Par un Fils à son Père, pour en attraper de l'argent ?
> Zerbinette. Oui. [...] (III 3)

Au Théâtre de Carouge, Madame Géronte répondait immédiatement « Je vous prie de me dire cette histoire », soit la réplique suivante. Quand la répétition participe en revanche d'un procédé circulaire de construction du dialogue à plus vaste échelle, le metteur en scène réduit plus volontiers le nombre d'occurrences. Lors de la célèbre scène du sac dans lequel le Scapin de Molière fait entrer Géronte par trois fois pour le rouer de coups de bâton, le Scapin de Lionel Lingelser se contentait de le faire à deux reprises (III 2) ; lors de la mission que, par bribes, Géronte donne à Scapin d'aller racheter Léandre (« Mais dis à ce Turc que... / Qu'il... / Que... / Et que... »), l'avatar féminin du personnage incarné par Olivia Dalric s'en tenait à la première communication et expédiait le valet (« Va, va vite requérir mon Fils. ») (II 7).

Déplacements et réattributions

Il arrive encore que, chez Porras, l'adaptation ne soustraie un passage que provisoirement, pour le déplacer en aval du dialogue, parfois en amont[20]. Cette dernière éventualité a principalement lieu à l'occasion de parties chorales chantées, qui empruntent leur énoncé à un appendice du texte ou à un texte ultérieur : dans les représentations, les strophes du "Chant de Puntila" servent d'épilogue aux différents tableaux, tandis que la valse du Père Ubu, extraite d'*Ubu cocu*, clôt le *Ubu roi* de Malandro. Dans cette veine musicale, Hyacinte et Octave reprennent en chantant deux de leurs répliques, la première fois dans la même scène des *Fourberies* (I 3) et la seconde près de la fin de la pièce (III 10).

20 En termes de traitement de texte, l'opération consiste donc la plupart du temps à couper, mais aussi à couper-coller (et à copier-coller).

Mais *Ubu roi* monté par le Teatro Malandro anticipe également, entre les scènes 4 et 5 de l'acte IV, le monologue de Mère Ubu qui devrait ouvrir l'acte V, ce qui permet à Ubu d'apercevoir sa compagne, sans la reconnaître, dès la sortie de son cauchemar.

Une nouvelle permutation attire l'attention au troisième tableau de la pièce de Brecht, « Les fiancées matinales de Puntila ». Porras inverse *grosso modo* l'ordre de la conversation que partagent le propriétaire et la Demoiselle de la pharmacie : l'anneau de rideau pour les fiançailles d'abord, le récit de la pitoyable vie de la fiancée ensuite. Or les rencontres qui s'enchaînent à partir de cet instant avec la vachère et la téléphoniste s'ordonnent de la même façon. Tout se passe donc comme si Porras rectifiait le texte de la première rencontre féminine dans l'esprit même du tableau brechtien, lequel vise à exhiber l'irresponsable mécanique que met en marche Puntila par son attitude envers les femmes.

Il faut enfin relever dans ce chapitre les déplacements qui s'exercent, dans les trois mises en scène, par le biais des nombreuses réattributions de réplique ou de fragments de réplique. Celles-ci dessinent deux principaux mouvements antagonistes : tantôt le rôle d'un des personnages de la pièce est entièrement pris en charge par un autre au profil semblable, et Pile de s'effacer derrière Cotice dans *Ubu roi* comme Laïna derrière Fina dans *Maître Puntila et son valet Matti* ; tantôt, subdivisée, une tirade est assumée par plusieurs personnages, telle celle de Zerbinette dans *Les Fourberies de Scapin* (III 3), qui donne lieu à une chanson en commun avec l'amante d'Octave.

Couper pour mieux (re)lier

L'observation est trop parcellaire et le survol des spectacles trop rapide pour aboutir à des conclusions péremptoires. Je me garderai notamment de dessiner schématiquement une évolution à partir de trois spectacles seulement – peut-être serait-elle différente pour un autre corpus – même si les derniers spectacles d'Omar Porras, en langue française du moins, semblent confirmer une tendance à la diminution de l'écart entre texte de référence et texte joué. Quant aux multiples facteurs, dans le processus des répétitions théâtrales, de ces altérations entre texte de référence et texte joué, ils sont toujours plus complexes, voire plus irrationnels qu'on ne pense. Quelques constatations s'imposent toute-

fois, concernant l'écart en question et les effets de l'œuvre ainsi (re)taillée, du point de vue de sa réception.

Les coupures portent moins sur des propositions jugées çà et là superflues, comme le veut souvent la pratique scénique, que sur des échanges d'une certaine amplitude. Lorsque ceux-ci impliquent deux personnages, la statistique montrerait probablement, d'ailleurs, qu'elles recouvrent en majorité un nombre pair de répliques, préservant ainsi l'alternance des tours de parole. En pareilles circonstances, il convient pourtant de reconnaître que l'architecture des trois pièces – dans une moindre mesure certes pour *Ubu roi* – s'en trouve relativement intacte. Elle le doit un peu à la pertinence paradoxale des ajouts de texte (rares tout de même) et de jeux de scène (quasi perpétuels), qui restent toujours étroitement liés à l'action verbale en cours malgré leurs références à l'actualité[21]. Elle le doit surtout aux modalités de la taille proprement dite, qui n'est pas sans évoquer la taille des arbres, pour autant que celle-ci soit effectuée dans les règles de l'art. Lorsqu'on coupe au plus court, on ne cesse de suivre le fil de la trame, en préservant les nœuds de l'action ; et ce sont toujours, ou presque, les embranchements du texte qui commandent l'intervention, laquelle est destinée à renforcer la vigueur de l'ensemble. À la recherche de l'échange le plus direct possible, Omar Porras se révèle – pour oser un parallèle avec la bande dessinée – un adepte de la "ligne claire" sur le plan de la progression du dialogue.

Aux yeux de certains critiques, des coupures ont paru motivées par le contenu du discours. La suppression de "l'histoire finlandaise" du tableau 8, par exemple, indiquerait une comédie « dépolitisée[22] » puisqu'Emma-la-Contrebandière y relate le refus, de la part d'un prisonnier « Rouge »[23], de toute compromission avec les « patrons »[24]. Est également supprimé, il est vrai, le récit de Matti consacré à la manière dont Puntila, lors d'un marché d'embauche, s'est opposé à « un gros type boutonneux et désagréable, un vrai capita-

21 Brigitte Prost montre, dans le cas des *Fourberies de Scapin*, leur importance pour la vitalité de la relation théâtrale : "Les Molière d'Omar Porras : un théâtre organique et festif", dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., 2010, p. 65.
22 Dr Daniel Frey et Corinne Duvoisin, "*Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht par le Teatro Malandro", *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., p. 32.
23 *Ibidem*.
24 Bertolt Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, tableau 5, op. cit., 1968.

liste »[25]. Mais une autre explication se profile désormais : plutôt qu'à un souci de dépolitiser ces tableaux de Brecht, Porras répond de la sorte – malgré l'esthétique baroque qui domine son travail – à une réticence d'ordre classique devant toute analepse narrative, doublement éloignée donc de l'événement présent, en particulier lorsqu'elle dure[26]. *Les Fourberies de Scapin* présentent même le cas d'un récit par anticipation qui, sans enjeu politique particulier [27], se voit largement amputé à son tour (II 5). C'est qu'il présente le risque pour la dynamique porrassienne[28], comme tout récit, de ralentir, sinon de suspendre, le cours de l'action ainsi que de distendre l'échange verbal.

Peut-être le doit-il à l'école de l'improvisation : Porras, lointain héritier de la commedia dell'arte, aspire à resserrer autant que possible les liens interlocutoires, soit à faire de chaque énoncé une réplique au sens le plus énergiquement réactif du terme. La réduction du nombre d'intervenants, suite à la fusion de certains rôles, y contribue. La multiplication, par rapport au texte de référence, des apostrophes nominales dans le jeu des comédiens du Teatro Malandro illustre aussi cette tendance. Il n'est pas anodin que le couple maître-valet, représenté deux fois dans notre corpus, occupe une place aussi constante dans les réalisations de cette compagnie[29] : n'est-il pas devenu le paradigme au théâtre d'un tel jeu de répliques mutuelles ? Sur un autre mode, le texte s'adresse cependant tout autant au public dans les spectacles d'Omar Porras. Ce sont les réattributions "chorales" de quelques longs énoncés qui pour le coup y participent, quand ce n'est pas, pour une fois, la suppression du dialogue entre les personnages. Ainsi se termine précisément la représentation des *Fourberies* : le récit de Carle au sujet de l'accident de Scapin n'y est pas interrompu et l'apostrophe

25 *Ibidem*.
26 Près de deux pages en l'occurrence. La signification politique du second récit rétrospectif demeure du reste indirecte et sujette à caution : l'éloge "marxiste" de Puntila qu'en retire Matti est trop appuyé pour ne pas être ironique. Puntila s'est opposé au capitaliste, qui voulait lui « souffler un ouvrier », en prenant la défense d'un... cheval – « Je ne peux pas supporter qu'on maltraite les animaux » (*Idem*, p. 38).
27 Scapin raconte à Argante l'infernale procédure à laquelle mènerait le dépôt d'une plainte devant la justice.
28 Risque évidemment discutable, à courir peut-être... Mais ce débat ne peut trouver place ici.
29 À Puntila-Matti et Argante/Géronte-Scapin, l'on peut ajouter en effet Don Juan-Sganarelle, Quichotte-Panza et quelques autres, sans parler de couples au statut à peine différent, tel celui que forment le Père et la Mère Ubu.

« Monsieur »[30] en est effacée, de sorte que, la posture du messager aidant, il paraît destiné aux spectateurs – « il a prié qu'on l'apportât ici pour *vous*[31] pouvoir parler avant que de mourir » (III 12).

C'est assez dire la profonde nécessité qui anime le texte, fût-il élagué, dans les multiples dimensions de la relation théâtrale à laquelle le metteur en scène nous convie. Après tout, ne l'avait-il pas déclaré en donnant au poète le premier rang ? « Mon navire est le théâtre et il est guidé par : le poète avec ses muses des Caraïbes, les guerriers des Plaines Orientales et les acteurs, mes frères.»[32] Aussi le théâtre d'Omar Porras témoigne-t-il finalement de la mutation qu'a connue la scène européenne au tournant du siècle avec la perte d'influence du "texto-centrisme" décrite par Bernard Dort. L'environnement théâtral ayant évolué, l'« iconoclaste » Omar des années 1990 le paraît moins aujourd'hui dans son approche du texte dramatique, sans que son cap n'ait pourtant beaucoup varié. En tant que metteur en scène de pièces classiques, il reste plus proche d'un Stéphane Braunschweig que d'un Bob Wilson, bien qu'il partage avec ce dernier une partie de son répertoire[33]. Mais s'il appartient encore à la confrérie des interprètes de l'écrit, il apporte au geste fondamental de la lecture une décisive et jubilatoire liberté.

30 Destinée à Géronte, l'un des interlocuteurs prévus.
31 Je souligne.
32 Omar Porras, *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., 2010, p. 103.
33 *La Flûte enchantée* de Mozart et *La Dame de la mer* d'Ibsen.

Delphine Abrecht

Le travail avec l’acteur

Entretien avec Joan Mompart



Joan Mompart tient le rôle de Don Quichote dans *Ay ! QuiXote* adapté de Cervantès, ici avec derrière lui le Chevalier aux miroirs, au Théâtre de Vidy à Lausanne en 2001.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Delphine Abrecht

Le travail avec l'acteur

Entretien avec Joan Mompart

Delphine Abrecht : – Joan Mompart, comment votre aventure théâtrale avec Omar Porras a-t-elle commencé ?

Joan Mompart : – Comme beaucoup de jeunes de l'Ouest lausannois, de Renens, je me destinais un peu à faire un apprentissage. Mais ça ne m'intéressait pas, alors j'ai pris des cours de rattrapage pour avoir mon bac, et j'allais suivre des cours en tant qu'auditeur libre à l'université. J'étais passionné par l'histoire de l'art et certaines lectures comme le *Manifeste du Surréalisme* m'avaient bouleversé. Je crois que je cherchais un endroit où canaliser cette passion pour l'art non académique, non dogmatique ; que je voulais une expérience comme celle du Teatro Malandro sans le savoir... Et un jour de 1993, je suis allé voir un spectacle d'Omar Porras au Festival de la Cité à Lausanne, *Ubu roi*.

Comment avez-vous reçu cette première réalisation d'Omar Porras ?

Le spectacle m'a sidéré. Il débordait de la scène, les acteurs se mêlaient au public. Ce qui m'a le plus séduit, c'est que tous les rôles étaient traités à la fois avec humour et profondeur. Les personnages étaient dépeints dans leur misère et, alors que dans le public nous nous tenions les côtes de rire, il se dégageait aussi du spectacle une mélancolie émouvante et libératrice. Je suis allé le voir sept fois ! Aux sept représentations qui restaient. Et après la septième, je suis allé dans

Zusammenfassung

Joan Mompart, 1973 in Lausanne geboren, ist vielleicht der ‹porrasischste› aller Schauspieler. Seit 1995 von Omar Porras ausgebildet, hat er in einem Dutzend der bedeutendsten Produktionen des Teatro Malandro gespielt, oft in Hauptrollen. Auch wenn der Schauspieler 2006 die Truppe verlassen hat, um andere Theater kennen zu lernen und um seinerseits Regisseur zu werden, ist er seinem ‹Meister› bis heute nahe verbunden. Joan Mompart erinnert sich hier an seine Begegnung mit Omar Porras, an dessen Ausbildungsarbeit mit den Schauspielern und an die ‹Porras-Methoden› während der Probenarbeit und des Schaffensprozesses, und er legt seine Sicht auf Omar Porras' spezifische Besonderheiten dar.

Riassunto

Joan Mompart, nato a Losanna nel 1973, è probabilmente il più "porrassiano" fra gli attori. Ha cominciato a lavorare e a formarsi con il regista nel 1995 ed ha recitato, ricoprendo spesso il ruolo principale, in una decina di spettacoli storici del Teatro Malandro. Ancora oggi, nonostante abbia lasciato la compagnia nel 2006 per affrontare nuove esperienze e diventare lui stesso regista, Mompart resta molto legato al proprio "maestro". Joan Mompart ci fornisce una preziosa testimonianza del loro incontro, soffermandosi sul lavoro attoriale e sui "metodi" adottati durante le prove o durante la realizzazione di uno spettacolo e condividendo il suo punto di vista sulle caratteristiche specifiche del lavoro di Porras.

Abstract

Born in 1973 in Lausanne, Joan Mompart is perhaps the most "Porrasian" of all actors. He started training with Omar Porras in 1995, and went on to act in a dozen of the most important productions put on at the Teatro Malandro, often in leading roles. Even though he left the company in 2006 to become acquainted with other theatres and pursue his own career as a director, he has always retained close ties with his "master". In this article, Joan Mompart talks about the things that make Omar Porras unique, remembering how he met the director, the way he trained his actors, and the "Porras methods" used during rehearsals and the process of creation.

les coulisses, j'ai tiré un rideau et j'ai croisé Fredy, le frère et le scénographe d'Omar. Je lui ai dit : « Écoutez, je ne suis pas prêt maintenant, mais dans deux ans j'aimerais bien vous retrouver… »

Et deux ans plus tard, figurez-vous qu'Omar Porras donne un atelier à Vidy, auquel un copain me propose d'aller. Et je fais cette semaine de stage… Sans réaliser que c'était lui !

Comment s'était passé ce premier stage avec Omar Porras "incognito" ?

J'ai vécu ces jours immergé dans la pratique d'Omar avec un plaisir que je n'avais jamais expérimenté auparavant. L'exigence de sa méthode, mêlée à la liberté de proposition qu'il nous offrait, m'a tout de suite passionné. Il y avait là, je le réalisais, un monde à découvrir, des années de possible recherche ; le tout avec l'accompagnement d'un grand artiste, d'un pédagogue qui développait sa propre méthode, inspirée certes de techniques de théâtre comme celle du masque, mais avec un esprit d'insoumission qui me procurait une grande allégresse.

Le dernier jour, je comprends qu'il s'agit de l'incroyable metteur en scène d'*Ubu roi*, dont ma jeune tête n'avait pas retenu le nom. J'étais extrêmement mal à l'aise, et je suis parti du théâtre en courant, sans dire au revoir à personne…

Quelques jours plus tard, alors que j'étais à Rouen pour un festival de théâtre étudiant, ma mère me dit au téléphone qu'« un Monsieur Porras a appelé ». Je le rappelle, et il me propose un rendez-vous pour le lendemain, que j'ai accepté sans même oser dire que j'étais loin. On s'est rencontrés à Genève, il m'a fait passer une audition dans la chambre à lessive de la Comédie sur le texte de *La Visite de la vieille dame* et il m'a demandé ce que je voulais faire de ma vie. Je lui ai dit que j'allais partir au TNS de Strasbourg, pour tenter ma chance dans une école ; et il m'a dit : « Si tu veux, moi je te propose une formation. Je t'engage et je te forme. Donc tu as le choix : soit Strasbourg, soit Caracas ». J'ai fait semblant de réfléchir, et puis j'ai dit : « bon allez, Caracas. »

Qu'avez-vous appris avec Omar dans les premiers temps ?

Ça a été le début de ce que j'ai appelé plus tard le tourbillon artistique qui a envahi ma vie. Tourbillon de couleurs,

de présences, de musiciens, d'acteurs qui du jour au lendemain se trouvaient être mes collègues… Nous avons joué *La Visite de la vieille dame* à Caracas, puis à Vidy. Je me sentais apprenti dans la compagnie, mais j'ai appris à toucher à toutes les disciplines du théâtre. Comme Omar me l'avait annoncé, durant trois ans, j'ai appris à faire l'acteur certes, mais aussi (et même si je m'y prenais parfois très mal !) à créer le son, la lumière, à peindre un décor, à faire un nœud de cabestan ou à officier comme plombier du théâtre, à travailler l'adaptation d'un texte…

Omar Porras attend-il cette polyvalence de tous les acteurs qui travaillent avec lui ?

Bon, c'était une autre époque. Ensuite la compagnie a commencé à avoir du succès, son calendrier est devenu très exigeant, et elle s'est restructurée de manière plus conséquente. On a peu à peu arrêté de "tous tout faire" pour se ressourcer entre les représentations qui s'enchaînaient. Mais ce qui n'a pas changé finalement, c'est l'idée de formation, de transmission les uns aux autres au sein de la compagnie. Il y a un "esprit Malandro" au niveau de l'acteur, au niveau technique, au niveau de l'implication, et les plus anciens ont continué à transmettre en quelque sorte ces codes, ces manières de travailler.

Quelles sont ces "manières de travailler" ? Comment un acteur travaille-t-il avec Omar Porras ?

Je dirais d'abord que c'est une méthode en constante évolution ; pour reprendre son expression, il aime bien "bouger le tapis", pour qu'on n'ait pas forcément toujours les mêmes appuis. Mais en amont de la première répétition par exemple, on fait chez Omar un grand travail pour s'approprier l'œuvre – avec deux grands principes qui sont le temps, et un certain abandon.

Lorsqu'Omar propose un texte, il commence en effet par nous demander un travail de documentation. Il s'agit par exemple de se nourrir des œuvres qui sont contemporaines de la pièce à travailler – poésie ou prose, de l'auteur en question ou non. Il nous est aussi arrivé d'étudier certains tableaux de l'époque en détail pour nous en inspirer : je me rappelle de certaines toiles du Caravage qui revenaient par fulgurances dans le travail corporel et orientaient tantôt un

regard, tantôt la position d'une main. Et moi, il m'est souvent arrivé de voyager dans les pays d'origine des pièces avant le début des répétitions. Si on travaillait sur *Othello* je partais à Venise ; si on travaillait sur les *Bacchantes*, j'allais sur l'île de Dionysos en Grèce. Ces voyages n'étaient évidemment pas une demande expresse de la compagnie, mais j'ai toujours eu la certitude que si tu te déplaces, si tu vas sur les lieux de la pièce, tu en rapportes quelque chose d'invisible qui t'aide au travail.

Omar Porras vous guide-t-il dans cette phase d'appropriation ?

Oui ! Je me souviens de la préparation d'*Ay ! QuiXote* par exemple. Je suis Catalan d'origine, j'ai donc un rapport fort avec la langue espagnole. Et Omar m'a aidé à m'approprier la pièce en passant, en quelque sorte, par les ancêtres. Il m'a fait fermer les yeux dans une salle de répétition, il m'a pris la main et m'a fait réciter en marchant des poèmes du Siècle d'or que j'avais appris par cœur en espagnol. J'ai été traversé par des larmes, par des rires, par des voix, il m'a semblé faire appel une partie de moi à laquelle je n'avais jamais eu affaire avant. Cette expérience-là a été fondatrice ; tout d'un coup, j'avais l'impression d'avoir vécu un épisode de la vie du Quichotte, d'en avoir convoqué les sensations.

Ce désir de s'approprier l'œuvre pour mieux la servir, ou ce caractère personnel dans la manière d'aborder un texte, est en partie représentatif du travail avec Omar.

Et comment se passe le travail de répétition collectif au quotidien ? Y a-t-il là une “méthode porrassienne” ?

Après la phase de documentation, d'appropriation, et parfois d'adaptation du texte, les répétitions commencent. Et Omar nous propose effectivement tout un travail de training – qui s'inspire des techniques du masque oriental autant que de son bagage d'acteur et des artistes qu'il a côtoyés, comme Ryszard Cieślak[1] ou Ariane Mnouchkine. À partir de là, il

1 Ryszard Cieślak est l'un des plus importants acteurs polonais des années 60 et 70, figure phare de la troupe de Jerzy Grotowsky; Omar Porras a suivi un atelier de recherche sous sa direction durant plusieurs mois en 1987. Sur cette rencontre et celle d'Ariane Mnouchkine, voir plus loin le texte de Béatrice Picon-Vallin, aux pp 239 sq.

a une série d'outils pour ce training dans lequel la parole n'intervient parfois pas avant deux ou trois heures de travail, et qui vise à trouver une dynamisation, une connexion, une choralité des corps. Ce sont des exercices parfois très simples, mais développés et répétés sur la durée. Cela permet de découvrir la complexité d'un geste simple par le fractionnement de ses séquences, c'est de la dissection anatomique. Peu à peu, tu te découvres un autre "toi", dans un rapport plus intuitif qui sublime les gestes quotidiens. Avec le temps, chaque acteur développe une manière de jouer, de parler, de danser, caractéristique de l'âme qui habite son corps. Et ce caractère développé de chacun va au final participer à la construction des personnages !

Après ce training corporel, interviennent la voix, le chant, l'improvisation. Mais généralement tout s'entremêle, tout "se tuile". Souvent on travaille sur un rythme, sur un chant, ou sur la scansion d'une scène qu'on a apprise. Et à partir de là, on entre petit à petit dans la matière de la pièce par une porte dérobée : on y entre à partir d'altérité et d'improbable, au-delà de toutes les intentions de mise en scène.

On dit que Omar Porras ne distribue pas les personnages à l'avance…

Non, le jeu serait pipé. Dans les moments de training, parfois quelqu'un commence à ouvrir le chemin d'un personnage, à partir d'improvisations ; et puis quelqu'un d'autre prend le relais et on découvre d'autres facettes du personnage. Il faut en fait savoir un peu tous les rôles, plusieurs acteurs s'y attaquent… et finalement, c'est le plateau qui définit la distribution.

Omar Porras se décrit lui-même parfois comme "tyrannique". Ses acteurs sont-ils très dirigés ?

Ça dépend. Un acteur au début de son processus avec Omar est très dirigé, puis moins au fil des ans. C'est un processus naturel, que l'on pourrait comparer avec ce rapport très structuré, qu'on a un peu perdu en Occident aujourd'hui, de la tribu – avec le chef de tribu, les novices et ceux qui sont plus expérimentés. Au début, comme il est assez absolu dans la demande et qu'il sait très bien ce qu'il veut comme "état", un terme qu'il utilise beaucoup, il ne te lâche pas ; il veut par exemple qu'on arrive avec une idée claire, et qu'on puisse la

développer jusqu'à surprendre les autres et se surprendre soi-même. Et avec le temps, on commence à pouvoir le surprendre, et à devenir plus indépendant.

Pourquoi avez-vous quitté la compagnie en 2006 ? Était-ce pour continuer à prendre votre indépendance ?

D'abord, c'est probablement quelque chose que Omar induit chez toi. Même s'il est très attaché à ses acteurs, à ses partenaires, au vu de la dimension d'apprentissage dont j'ai parlé vient forcément un moment où il te dit : « un jour tu feras tes spectacles » ; parce que le but n'est pas de rester à traîner dans son théâtre *ad æternam*. Après, il a quand même du mal à voir les gens partir ; il doit sans doute se sentir dépossédé de tout ce qu'il a mis, de tout ce qu'il a investi en toi. Pour nous qui étions entrés les plus jeunes dans la compagnie, le départ était d'autant plus particulier que nous étions ses élèves.

Et en ce qui me concerne, j'avais besoin de découvrir de nouvelles pratiques, de pouvoir situer ce théâtre-là par rapport à tous les autres théâtres, j'étais très curieux de cela. À un tel point qu'après Omar, je suis allé travailler comme assistant à la mise en scène pour Rodrigo García[2] – que certains peuvent considérer comme l'antithèse du théâtre de Porras ! Pourtant, j'ai retrouvé chez García les choses fondamentales que j'avais découvertes chez Malandro. La liberté absolue, le caractère personnel dans la manière d'aborder un texte, la connaissance profonde de la matière à traiter doublée d'une irrévérence jouissive, le lien fort avec les acteurs.

Vous êtes aussi devenu metteur en scène à votre tour. Que pensez-vous reprendre d'Omar Porras dans votre travail de mise en scène ? Ou de quoi pensez-vous vous distancer ?

C'est difficile à dire, ce n'est pas comme une recette dont j'ai pu prendre ceci et cela. En fait, ce que je retiens, c'est une manière de vivre ; grâce à cette formation, je me suis affirmé comme personne et comme artiste. J'ai l'impression que le

2 Rodrigo Garcia est un écrivain et metteur en scène de théâtre contemporain d'origine argentine, dont le travail est souvent considéré comme littéral, frontal et provocateur.

post-adolescent que j'étais en arrivant chez Omar était un peu gris ou conventionnel, et qu'Omar m'a aidé à retrouver des couleurs et des fondamentaux, à désapprendre certains codes de fonctionnement formatés. Je ne pense pas être aussi rigoureux que lui, mais j'ai quand même gardé de lui cette idée que la liberté se retrouve grâce au travail et à la rigueur…

> De 1995 jusqu'à aujourd'hui, quelle évolution pouvez-vous constater dans le travail d'Omar Porras ?

Je remarque aujourd'hui un certain dépouillement – qui était souhaitable à mon sens, parce qu'au fond c'est une loi de vie. Gentiment, Omar en tant qu'humain se dépouille, et son travail avec lui. Dans son spectacle le plus récent, *La Dame de la mer*, j'étais étonné de voir le plateau presque nu, avec un cyclo et un piano. Au fil des ans, son travail a peut-être connu une certaine abstraction, il est devenu moins figuratif. À un moment donné Fredy Porras a commencé par exemple à construire ces décors qui n'étaient volontairement pas terminés, s'il y avait une arche il n'y avait que la moitié de l'arche – ce que je trouvais intéressant parce que le spectateur pouvait imaginer, travailler à finir les images.

> Et qu'est-ce qui a subsisté, qui constitue selon vous sa spécificité ?

Omar continue bien sûr à travailler de manière baroque, tout en s'attachant à un répertoire classique, à des textes importants dans l'histoire du théâtre. Et je trouve qu'il porte sur eux une grille de lecture très drôle, un humour qui amène sur ces pièces un regard décomplexé, qui permet de les saisir de manière différente. Par exemple, la vieille dame de la pièce de Dürrenmatt, qui est une diablesse, chez lui c'est un homme qui la joue, et on s'en doute. Cela permet de prendre une certaine distance, et d'apprécier d'autant mieux la pièce. Il y a souvent une maladresse voulue dans la représentation des personnages, qui se prennent des portes – et ça les humanise.

> Omar Porras est d'origine colombienne. Selon vous, cela se ressent-il dans son travail ?

C'est très drôle, parce que pendant longtemps il y a eu des choses que je ne comprenais pas chez Omar ; pourquoi il

était aussi absolu dans sa démarche, d'où lui venaient cette intensité, cette force, cette gravité parfois…

Et j'ai eu un début de réponse le jour où je suis allé en Colombie. Je suis allé voir un spectacle au festival de théâtre de Bogota, dans lequel à la fin, il y avait une vraie corrida, avec un taureau qui devait mourir. Et le public a arrêté le spectacle, en invectivant la directrice du festival et en lui disant qu'ils ne voulaient pas que le taureau meure, que dans le pays le sang avait déjà assez coulé. C'est-à-dire que le public, *pendant la représentation*, s'est exprimé pour en changer la destinée, et la fin du spectacle a été modifiée ! Du coup j'ai réalisé que, peut-être, la détermination d'Omar dans la création était aussi culturelle. J'imagine qu'il a grandi dans une réalité sans concession, faite de couleurs, où l'on peut rencontrer un philosophe vagabond au coin de la rue. La Colombie est un pays qui, malgré mes courtes visites, m'aura marqué à vie, un pays qui donne cette impression d'irréel où tout peut arriver, tout est possible. Et dans le théâtre d'Omar, tout est possible.

Michael Groneberg

Omar Porras und die Spitzbubentruppe: Gesamtkunstwerker des heiligen Feuers



Ay ! QuiXote adapté de Cervantès : apparition du spectre de Merlin (Emiliano Suarez), avec tout à droite Don Quichotte (Joan Mompart) ; au Théâtre de Vidy à Lausanne en octobre 2001.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Résumé

Cet essai cherche à comprendre ce que le *Teatro Malandro* représente. Il le fait en appliquant différentes trames philosophiques aux mises en scène et aux énoncés d'Omar Porras. Partant de la question de savoir comment le sacré et le divin, dont Porras parle souvent, sont à comprendre, il devient vite évident que son « au-delà » signifie une entité immanente à ce monde, à savoir la totalité humaine. Il s'avère ainsi que son travail théâtral exauce les attentes formulées dans l'idée de l'art total de Schiller à Wagner. Par contre, l'art total et global de Porras contraste avec cette idée idéaliste en ce qu'elle est réaliste. Son travail de répétition peut être compris comme une distillation de l'universel à partir du singulier et non pas la soumission du singulier à une universalité préconçue du texte et de la musique. Ainsi, Porras réalise mieux que l'art total idéaliste la revendication de viser l'homme total, d'autant plus que cet art ne s'occupait que de la relation entre musique et drame en ignorant la danse, c'est-à-dire le corps. Le traitement de l'antagonisme individuel-universel par le *Teatro Malandro* est représentatif de sa gestion des antagonismes en général.

Michael Groneberg

Omar Porras und die Spitzbubentruppe: Gesamtkunstwerker des heiligen Feuers

Wofür steht das Teatro Malandro? Fragen wir zunächst, was «Malandro» auf Deutsch eigentlich heisst. Die Bedeutung changiert zwischen «Schelm», «Schalk», «Schlingel», «Schlawiner», «Spitzbube» und «Schuft», «Schurke» oder «Gauner». Laut Porras ist Malandro

> ... in Brasilien [...] eine Karnevalsfigur: ein gut angezogener Mann, ein Charmeur, der von und für die Verführung lebt. Vor den Frauen gibt er sich gern eine Schwäche in der Hoffnung, ihnen einen Kuss zu stehlen. In andern Ländern Lateinamerikas ist die Figur weniger gut angesehen, weil sie eher ein Dieb ist, assoziiert mit dem Übel, das auf der Lauer liegt und einen überrascht.[1]

Ein Schwerenöter also, laut Duden-Definition: ein

> Mann, der durch seinen Charme und eine gewisse Durchtriebenheit Eindruck zu machen und sich etwas zu verschaffen versteht.[2]

In Omar Porras' Darstellungen seines *Schwerenötertheaters* wimmelt es nicht nur von artistischen bis lebensphilosophischen, gerade noch säkularen Begriffen wie «Poesie», «Traum», «Verführung», «Staunen», «Inspiration», «Meditation» und «Spiritualität», sondern auch von solchen dezidiert religiöser Ordnung wie «sacré», «secret», «magique», «mystère», «mystique», «divin» und «au-delà». «Macht Omar Porras heiliges Theater des Jenseits?», fragt man sich – verdutzt angesichts seiner lebenslustigen und

1 Omar Porras, in: *Omar Porras*. Introduction et entretiens par Luz María García. Arles; Paris: Actes Sud Papiers 2011, S. 75–76. Wie alle folgenden Zitate übersetzt vom Autor dieses Texts.
2 http://www.duden.de/rechtschreibung/Schwerenoeter.

Riassunto

Il presente contributo si propone di analizzare gli intenti del Teatro Malandro, applicando schemi interpretativi filosofici alle dichiarazioni di Omar Porras e alle sue messe in scena. Partendo dalla domanda, come siano da intendersi i termini "sacro" e "divino", a cui Porras fa spesso riferimento, il suo concetto di aldilà si rivela ben presto un'entità terrena che include l'intera umanità. Si constata che il suo lavoro teatrale soddisfa le aspettative che, da Schiller a Wagner, venivano riposte nell'ideale dell'opera d'arte totale. Paragonata a questo concetto di natura idealistica, l'arte totale e globale di Porras è però realista. La concentrazione sul corpo durante le prove può essere intesa come un metodo per distillare gli aspetti universali a partire dal caso singolare, anziché sottomettere quest'ultimo all'universalità predefinita del testo o della musica. In questo modo Porras riesce a concretizzare meglio l'esigenza di prendere in considerazione l'essere umano nella sua interezza rispetto al concetto idealistico di arte totale, soprattutto se quest'ultimo è incentrato esclusivamente sulla relazione fra musica e dramma e ignora del tutto la danza e quindi il corpo. La maniera con cui il Teatro Malandro affronta l'antagonismo fra singolarità e universalità è emblematico per il suo modo di rapportarsi a ogni tipo di antagonismo.

Abstract

This essay explores what the Teatro Malandro stands for by applying philosophical grids to its shows and to Omar Porras's statements. Departing from the question of how to understand the sacred and the divine that are frequently mentioned by Porras, we are led to understand his "beyond" as purely immanent human wholeness. It turns out that his theatrical activity corresponds perfectly to the expectations put into the idea of a "total work of art" from Schiller to Wagner. In contrast to this idealist idea, Porras's total and global art is rather realist, however. His approach that puts the individual body into the center of the rehearsals, tries first of all to distill the universal out of the singular instead of submitting the latter to the pre-existing universality of text and music. That way, Porras is more successful in realizing the ideals of total art than idealist total art was, especially if it only cares about the relation of music and drama by ignoring dance, i. e. the body. The way Teatro Malandro deals with the antagonism of the singular and the universal is representative for its dealing with antagonisms in general.

überschwänglichen Aufführungen voll groteskem Humor. Anlässlich der Auszeichnung mit dem Hans-Reinhart-Ring sprach er in einem Interview vom Heiligen und Göttlichen, «le divin». Seine Heimatstadt Bogota, das als das amerikanische Athen gegolten habe, sei nah am Himmel gebaut:

> Kulturelles Brodeln und städtische Gewalt, verstörendes Gleichgewicht menschlichen und göttlichen Willens. […] Das Göttliche gibt mir Orientierung und hilft mir, nicht die magischen Momente zu banalisieren, die uns das Leben bietet.[3]

Speziell katholische Elemente fehlen auch in seinen Inszenierungen nicht[4], scheinen aber durch den Kontext seiner spanischen Dons (Juan und Quixote) und ihrer Autoren motiviert und auf diese Stücke beschränkt zu sein. Die Aufführungen des *Schelmentheaters* zeigen zumal: *Katholische* Botschaften vermittelt es allenfalls im Ursinn des griechischen *katholou* (von *kata holou*), das so viel heisst wie «für alle», also «universell»:

> Man hat bisweilen einen religiösen Anstrich erkannt. Aber das Göttliche ist nicht auf die Religion beschränkt. […] Die Kraft des Göttlichen ist, zu jedem menschlichen Wesen zu sprechen, ohne Unterscheidung der Glaubensrichtungen.[5]

Omar Porras, dieser Anarchist des Göttlichen, ist also katholischer als die katholische Kirche, wenn er universelle Magie, Mystik und Göttlichkeit *jenseits* bestimmter Religionen sucht. Eine erste Bedeutung des Porras'schen ‹Jenseits› – der Ausdruck «au-delà» ist bei ihm omnipräsent – wäre damit ausgemacht. Aber:

> Je weiter ich in meiner Arbeit fortschreite, desto mehr erfahre ich das Theater als einen Ort, der Zauber erlaubt, einen Zauber, der zum Jenseits hin öffnet.[6]

Welche Bedeutung hat *dieses* Jenseits? Porras' Aussagen zeigen bald: Es geht nicht um Transzendenz der irdischen Welt überhaupt, sondern um ein weltimmanentes *Jenseits*.

3 Omar Porras, in: *La Liberté*, Fribourg, 17.05.2014, S. 31, Spalte 1.
4 Ghania Adamo, «Un pied de nez au 9 février». In: *La Liberté* 17.05.2014, S. 31.
5 Omar Porras, in: *La Liberté*, Fribourg, 17.05.2014, S. 31, Spalte 1.
6 Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*. Nantes: éditions joca seria 2010 (Carnets du Grand T), S. 21.

> Theater bedeutet, seine Grenzen zu überschreiten [aller au-delà de ses limites]. Der Humor der Masken gestattet, uns über unsere Grenzen hinaus zu tragen.[7]

> Im Theater kann man nicht mit einer ordentlichen, alltäglichen Energie arbeiten, es braucht das Ausserordentliche. Dazu braucht es die Fähigkeit, sich mit Kräften zu speisen, die von jenseits seiner selbst kommen, also über seine eigenen Grenzen hinauszugehen, seine Ängste zu besiegen, seine Unfähigkeiten zu erkennen, gegen das anzukämpfen, was man als errungen erachtet, seinen Geist zu befreien, um erlauben zu können, sich zu verlieren. Das ist eine mystische Erfahrung.[8]

Dies könnte die Beschreibung eines philosophischen Lebens der Selbstarbeit sein. In der Tat sind Kunst und Leben für Porras eng verschränkt: «Man sucht das Leben am Theater.»[9] Er fand dies bereits früh «in den Lebensphilosophien und den zwei verschiedenen Weisen, das Theater zu verstehen»[10], seiner Inspirateure Ariane Mnouchkine und Ryszard Cieślak. Wenn aber Leben und Theater zu verstehen ein- und dasselbe ist, ist dies ein Indiz für das Streben nach Gesamtkunst. Und diese unterliegt längst dem Verdacht der Esoterik.[11]

> Ich spürte, wie sehr sogar im Alltäglichen jede körperliche Handlung wichtig sein konnte, eine Reihe tiefgründiger und geheimer Informationen enthielt, die, selbst wenn ich sie gut beobachtete, im Grunde ihrer selbst ihr Geheimnis behielt.[12]

Das Spiel des Akteurs, dieser Maske, die «am Zeh beginnt, im Boden verwurzelt ist und bis in den Himmel reicht»[13], zeigt den Menschen zwischen Alltäglichkeit und Göttlichkeit, zwischen Erde und Himmel. Man könnte darin Heideggers Geviert erkennen.[14]

7 Omar Porras, in: *Omar Porras*. Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 71.
8 *Ibidem*, S. 24.
9 *Ibid.*, S. 56.
10 *Ibid.*, S. 24.
11 Odo Marquard unterstellt jeglicher Gesamtkunst «latenten Esoterismus und manifesten Mythismus», cf. Marquard, «Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik». In: Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Frankfurt am Main: Sauerländer, S. 49.
12 Omar Porras, in: *Omar Porras*. Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 29–30.
13 *Ibid.*, S. 70.
14 «Doch ‹auf der Erde› heisst schon ‹unter dem Himmel›. […] Aus einer ursprünglichen Einheit gehören die Vier: Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen in eins.» Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*. In: ders., *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske 1985 (1954), S 143.

Angesichts des Brechtischen Hintergrunds des Neuen Theaters der 1960er und 70er Jahre in Kolumbien, auf dessen Boden Porras' Theaterkarriere begann[15], frappiert dieser Verdacht auf sakrale Gesamtkunstesoterik. Auch an seiner Inszenierung von Brechts *Puntila* wird kritisiert, sie würde die Intentionen von Brechts Theater völlig unterlaufen.[16] Hat Porras etwa mehr mit Wagner zu tun als mit Brecht?

Die Multimedialität des *Schalktheaters* stützt diese Gesamtkunstdeutung: Ob in Interviews oder Inszenierungen, Omar Porras spricht zu uns immer mit Bildern und Poesie, auf der Bühne mit Musik und einem Akzent auf körperlicher Artikulation. Doch wodurch ist es berechtigt, von Gesamtkunst zu sprechen und nicht nur von Multi- oder Intermedialität? Ich möchte zur Erhellung die Philosophie der Forschung auf das Theater anwenden. Dies ist mehr als Analogie, denn was Porras treibt, ist nach seiner eigenen Auffassung tatsächlich Forschung.[17] Denn seine Theaterarbeit ergründet, entdeckt und deckt auf.

> Es handelt sich um eine Art Archäologie. […] Wenn auf der Bühne ein Bild auftaucht, habe ich nichts erfunden. Ich habe nur das Bild entstaubt. Es war schon da, im Gedächtnis eingeschrieben.[18]

Mehr als blosse Inszenierungen von Text sind die Aufführungen der *Spitzbubentruppe* das Resultat von monatelanger Probenarbeit, von gemeinsamer Ergründung, von Fragen und Forschen, Zerlegen und Neuzusammensetzen, Analyse und Synthese, angewandt auf Gestik, Mimik, Sprechen, Bewegungen und Rhythmen, wobei der dramatische Text im wahrsten Sinn des Wortes auf die Probe gestellt wird.[19] Diese einzelnen Forschungen haben ihre Parallele in Porras' Werdegang, der getrieben von seinem Fragen ans Menschsein im Leben und auf der Bühne sich keinem einzelnen Meister unterordnete, ganz im Sinne des von Kant gepriesenen Eklektizismus dem Motto folgend: «Wir werden das Gute nehmen, woher es kommt.»[20]

15 Luz María García, «Introduction». In: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 6.
16 Daniel Frey; Corinne Duvoisin, «*Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht par le Teatro Malandro». In: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 35–36.
17 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 21 und auch S. 50.
18 Omar Porras, in; *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 24.
19 *Ibid.*, S. 25.
20 Herders Mitschriften von Kants Vorlesungen, zitiert in Manfred Kühn, *Kant. Eine Biographie*. München: dtv 2007 (orig. München: Beck 2003), S. 159.

Die Theorie der Forschung nun sagt[21]: Interdisziplinarität funktioniert nicht ohne transdisziplinär zu sein, und zwar «trans» in dem doppelten Sinne, die disziplinären Beiträge im Forschungsprozess zu *trans*formieren und zu *trans*zendieren, indem sie in einem Problem der Lebenswelt verankert werden. Transzendenz oder Transgression heisst hier so viel wie über die Mauern der Stadt der Elfenbeintürme hinweg das Leben in die Wissenschaft einzuladen. Das «trans» steht für die Permeabilität von Wissenschaft und Leben. Ebenso funktioniert Intermedialität nicht ohne transmedial zu sein im selben doppelten Sinn: Sprechweise, Bewegungen, Gestik, Musikalität und Text – alles unterläuft Metamorphosen, auch «der Schauspieler geht nicht unbeschädigt aus einer Theatererfahrung hervor, er muss transformiert sein»[22]. Doch im Hinblick *worauf*? Oder fragen wir vorsichtiger, um nicht eine positive Utopie zu unterstellen: Jenseits *wovon* liegt das Ziel? In der Tat antwortet Porras im Sinn der negativen Dialektik: Es sucht das Jenseits der Vernunft und ihrer *Verbote*:

> Wir funktionieren viel über Vernunft, und die Vernunft behindert uns, sie verbietet uns. Sie lässt uns nicht die Helden unserer eigenen Tragödie werden. Seien wir nicht verrückt um des Verrücktseins willen! Nein. Spielen wir mit dem Feuer, aber mit dem heiligen Feuer.[23]

Wir wissen: Vernunft verdrängt. Kunst kann zur Sprache bringen, was uns rationalen und rationalisierten Menschen entgeht. In langen schwierigen Prozessen werden dazu die Körper, Bewegungen, Gesten und Sprechweisen der Schauspieler der üblichen Normen und Gewohnheiten entkleidet und neu zusammengesetzt. Wenn das Ziel dabei ist, unser Unbewusstes anzusprechen, erklärt dies die Schwierigkeit, die von den *Schlawiner*-Inszenierungen zurückbehaltenen Eindrücke in Worte zu fassen. Was da

21 Siehe Alessandro Maranta; Christian Pohl, «Lesarten und Kennzeichnungen»: In: *Neue Formen der Wissenserzeugung*, hrsg. v. Gerd Bender. Frankfurt am Main: Campus 2991, S. 101–122; Julie Th. Klein, *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit: Wayne State UP 1990; Julie Th. Klein, *Transdisciplinarity: Joint Problem Solving among Science, Technology, and Society*. Boston: Birkhäuser 2001; Jürgen Mittelstrass, *Transdisziplinarität – wissenschaftliche Zukunft und institutionelle Wirklichkeit*. Konstanz: Universitätsverlag 2003.
22 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 78; siehe auch Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 22.
23 Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 27.

spricht und angesprochen wird, ist nicht verbale Vernunft, sondern der ganze Mensch.

Positiv gewendet geht die Transzendenz also auf den Menschen in seiner Gesamtheit. Wir sind im täglichen Leben *nicht* ganz. Wir sitzen im Käfig unserer Pläne und Rationalitäten wie die akademischen Disziplinen in ihren Elfenbeintürmen, weit entfernt davon, ein Kind zu sein mit grossen Augen voller Staunen, wie vor dem Weihnachtsbaum. Wir staunen vor einer Sache, einem Menschen, etwas, das passiert – kurz, vor etwas Singulärem. Die *Theaterschlingel* führen uns zurück in einen solchen Zustand und sind insofern Magier, Illusionisten und Traumgestalter. Nur dass das Gezeigte uns alle angeht und berührt, von Bogotá über Paris und Genf bis Japan.

Der Mensch als Totalität ist nun aber der *Kern*gedanke der Gesamtkunst – der intermediale Aspekt ist nur dessen Bühnenwiderschein. Konkret suchte die Gesamtkunst die Verbindung der drei temporalen ‹Schwesterkünste› Drama, Musik und Tanz[24] – unter Hilfestellung der untergeordneten räumlichen Künste.

Mit dem Stichwort Tanz ist bereits der erste Grund und Hebel gegeben, die Gesamtkunst von Wagner zu erlösen: Im Kontrast zu seiner 1848er Idee des Gesamtkunstwerks vernachlässigt er nämlich bald den Körper[25], der bei Porras omnipräsent ist: «Der Schauspieler ist bei mir auch ein Tänzer, ein Tänzer, der spricht.»[26] Tanz ist der Körper in Bewegung. Dessen reflektierte Gestaltung ist im Gesamt die Choreographie, im Einzelnen die Graphie des singulären Körpers:

> Die Bühne ist ein blankes Blatt Papier, der Körper des Schauspielers der Pinsel und die Gesten sind Ideogramme – Synthese eines Gedankens, einer gründlichen philosophischen Reflexion. Diese Kalligraphie, diese Ideogramme brauchen einen präzisen Pinsel, um im Unbewussten des Betrachters eingeschrieben zu bleiben. Die musikalische Partitur des Schauspielerkörpers ist aus Noten gemacht, die dank seiner Gesten zum Klingen kommen.[27]

24 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. III, 2. Auflage. Adamant Media Corporation 2005, S. 156. Trahndorff, der den Begriff ‹Gesamtkunst› als erster gebrauchte, kannte vier temporale Künste, indem er die Wortkunst von der Mimik unterschied (Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin: Maurer 1827, § 57, II.123).
25 Bereits in *Oper und Drama* von 1851 geht es nur noch um die Machtverteilung zwischen Musik und Drama.
26 Omar Porras, in *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 60f.
27 *Ibid.*, S. 59f.

Porras' Theater motiviert die Vermutung, dass die idealistische Gesamtkunst gerade am Tanz scheiterte, genauer an ihrer Unfähigkeit, den Körper sprechen zu lassen. Denn dies erfordert, ihn nicht dem Vorgefassten zu unterwerfen, weder dem Text noch der Musik oder gar der Symbiose beider. Die Auflösung der Spannung zwischen dem Singulären und dem Universellen kann nicht geschehen, indem universelle Moral mit verbaler Macht und universelles Gefühl in Form berauschender Musik das Individuum fortspülen. Das Universelle muss vom Singulären aus gesucht werden, und gerade darin begleitet Porras die Schauspieler seiner Truppe. «Jeder finde seine Art zu gehen. Jeder suche, warum er geht.»[28]

Zu sagen, dass bei ihm ‹neben› dem Körper auch die Musik eine wichtige Rolle spielt – und seine Nähe zur Oper ist evident[29] –, wäre bereits ‹daneben›. Denn die Körperarbeit des Teatro Malandro ist nicht von der Musik zu trennen, wie obiges Zitat zeigt. Seine Inszenierungen sind nicht nur mit einem Rahmen von emotionell und kontextuell passenden Musikstücken aus dem Gesamtrepertoire der Musikgeschichte versehen, sondern werden von Beginn der Proben an von einem Komponisten begleitet, der die Aufgabe hat, die «Musik der Schauspieler» entdecken und ausdrücken zu helfen.[30] «Das Theater ist Musik», sagt Porras.[31] In Wagners Opern hingegen ist die Musik zwar dem Drama unterworfen[32], dominiert mit ihm gemeinsam aber alles andere: der Meister diktiert die Totalität von oben, indem er alles kontrolliert. Im *Spitzbubentheater* dient auch die Musik der Singularität und dem Spiel, das aus ihr wächst. Porras diktiert nicht, sondern begleitet und fördert diesen Prozess.[33]

28 Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 19.
29 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 58–63. Er inszenierte Paisiellos *Barbier von Sevilla* (2006), Donizettis *Liebestrank* (2006), Mozarts *Zauberflöte* (2007) und Offenbachs *Strassensängerin* (*La Périchole*, 2008). Daneben ist *Die Geschichte vom Soldaten* von Ramuz und Strawinski zu erwähnen (2003).
30 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 60–62.
31 *Ibid.*, S. 58.
32 In diesem Punkt decken sich bei Wagner Praxis und Theorie (Richard Wagner, *Oper und Drama*. In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. III, 2. Auflage. Adamant Media Corporation 2005 (Erster Teil 1851), S. 222–320.
33 Omar Porras, in *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 68, S. 74, S. 78.

Aber lassen wir Wagner nun beiseite, denn die Distanz seiner erlösungssüchtigen Praxis zu seiner politisch ambitionierten Theorie ist hinlänglich bekannt – dazwischen lag die Lektüre Schopenhauers. Seine revolutionäre Theorie stammt von den deutschen Idealisten, die seit Schiller die Idee der Gesamtkunst schufen: *Zentrales* Element ist dabei die Auflösung der Gegensätze, der Spannung zwischen dem singulären Menschen und dem universellen (dem berühmten «Gattungswesen»), und vor allem des Widerspruchs zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, von der es entfremdet ist. Gesucht wird die neue Zusammenkunft, die neue «Kommunion» nach dem Modell der Theaterspektakel im antiken Athen, besucht vom ganzen Volk, nicht nur von wenigen Bessergestellten.[34] So auch Porras:

> Es ging nicht nur darum, eine Aufführung zu machen, sondern darum, Theater zu machen. Und das Theater ist die Versammlung einer Gemeinschaft, eines Gedankens.
>
> Wir mussten ein Fest veranstalten, ein Theaterfest, ein Volksfest. Denn das Theater ist Kommunion. Es gehört zu den einzigen Orten, die uns heute in unserer Kultur bleiben, um Gedanken, um Empfindungen zu teilen, anzuhören, gemeinsam zu erleben.[35]

Doch auch die Zusammenkunft, die Herstellung von Gemeinschaft ist nur ein untergeordneter Aspekt der Gesamtkunst, deren Hauptintention der *gesamte* Mensch ist.

> Die Freuden der Sinne geniessen wir bloss als Individuen. […] Die Freuden der Erkenntnis geniessen wir bloss als Gattung. […] Das Schöne allein geniessen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d.h. als Repräsentanten der Gattung.[36]

Ganz zu werden bedeutet auch, loszukommen von der Dominanz der (gattungshaften) Rationalität. Der Rekurs auf die von ihr unterdrückte Natur ist allgegenwärtig seit Rousseau und dem deutschen Sturm und Drang. Natur im Menschen heisst Gefühl und Leidenschaft, schon damals, heisst aber auch Körper, Arbeit am realen Körper, nicht nur linguistisch, wie in den «Leck-mich-am-Arsch»-Dramen

34 Siehe Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart: Reclam 2000 (1794).
35 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 39, S. 40, S. 53.
36 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erzihung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, op. cit. Brief 27, S. 121.

der Stürmergenies der 1770er Jahr.[37] Teatro Malandro arbeitet mit realen individuellen Körpern und ihrer Sprache, zergliedert sie, setzt sie neu zusammen[38] und gibt dadurch dem dramatischen Text neue Form und neue Bedeutung.

Sprechen, Gesten, Bewegungen, sogar das Drama verändern sich im Prozess der Probenarbeit und konstituieren insofern wirkliche Transmedialität. Kurzum: Das *Schurkentheater* entspricht der Philosophie der Gesamtkunst. Es sei damit nicht gesagt, dass es ihr wissentlich folge, sondern: Es macht Gesamtkunst und betreibt ihre philosophische Erforschung, ohne es notwendig so zu nennen. Omar Porras macht Philosophie in dem uralten Sinne, dass er die Weisheit sucht, und der ersten Einsicht der Weisheit folgt, die da lautet: Mensch, gib Acht, was Dein Denken mit dir macht. Das weisere Denken erkennt seine Grenzen und domptiert den Herrschaftsanspruch der Vernunft durch Ermächtigung der Träume, Emotionen und des durch die Vernunft bereits Verdrängten.

Beansprucht Gesamtkunst den gesamten Menschen und sein Leben als Kern, als Basis und Ziel, geht es am Theater über dessen Reflexion in transdisziplinärer Forschung hinaus jedoch nicht nur um das Leben, wie es ist, sondern um mehr:

> Das Leben ist einzigartig. Zu versuchen, es darzustellen, hiesse es vulgarisieren. Man muss woanders suchen, andere Sphären berühren. […] Jeder Augenblick muss aussergewöhnlich sein.[39]

Anders gesagt: Der Entzauberung[40], der auch transdisziplinäre Forschung nicht entkommt, stellt Porras die Verzauberung entgegen – denn auch das gehört zum ganzen Menschen. Er entgeht damit dem üblichen Vorwurf an idealistische Gesamtkunst, die Grenze zwischen Kunst und Leben auflösen zu wollen.[41]

37 Das Wort ist vom bekanntesten unter den Autoren der Geniezeit geprägt, es stammt aus Goethes *Götz von Berlichingen* (1773, 3. Aufzug): «Vor Ihro Kaiserliche Majestät hab ich, wie immer, schuldigen Respekt. Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsche lecken!»
38 Ungelenke Metaphern für das, was auf Französisch so treffend mit «dés/articuler» ausgedrückt wird.
39 Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 29.
40 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 54.
41 Der französische Ausdruck ‹art total› legt die Nähe zum Totalitarismus bereits phonetisch nahe. Aber auch der Sache nach unterliegt das Gesamtkunstwerk dem Generalverdacht, die Gesamtkontrolle zu wollen, die mit der Auflösung der Grenzen, z.B. der zwischen Leben und Kunst einhergeht. Vgl. Odo Marquard, «Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen

Die Malandro-Inszenierung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wird in der Tat nicht dem Brecht'schen Anliegen gerecht. Denn auch dieses artikuliert noch die materialistische Erbschaft des deutschen Idealismus, der vom Antagonismus als solchem ausgeht. Das Beharren auf diesem und die Forderung, auf einer Seite «Position zu beziehen»[42], läuft immer Gefahr, den Widerspruch noch zu verfestigen. Porras dagegen entschärft ihn[43] und nähert Herrn und Knecht unbrechtisch einander an.[44] Dabei ignoriert Porras Gegensätze keineswegs, er liebt sie sogar, schätzt seine Heimat Kolumbien deshalb, weil sie «alle Widersprüche hervorbringt, die in einem menschlichen Wesen existieren können»[45]: Die Kontrastierung von Individuum und Masse ist im *Schelmentheater* ebenso frappierend wie die von turbulenter Exaltation und mystischem Traum, zwischen schriller Groteske und erhabener Ruhe. Doch bleiben die Extreme nicht in harter Konfrontation, sie fliessen ineinander wie Yin und Yang. Repräsentativ ist ihre Handhabung im Doppelcharakter, wie in Don Juan und Sganarello oder im Soldaten und dem Teufel, am deutlichsten aber in Don Quixote und Sancho Pansa[46], die wirken wie zwei Seiten einer Person:

> Sancho ist eine Metapher. Das ist die andere Seite von Quichotte. Zusammen genommen sind sie ein Einziger. Das ist Yin und Yang. Hell und Dunkel. Ich dachte, dass es sich um absolute Gegensätze handelt, die nichts gemein haben, und dass es gelte, diese Distanz zu bearbeiten. In Wirklichkeit existiert das eine nicht ohne das andere.[47]

Porras bewegt sich jenseits des Klassenkampfs, der Ausgeburt ist des Idealismus und letztlich des abendländischen Entweder-Oder-Denkens. Während Idealisten, Romantiker und Revolutionäre den Gegensatz beschwören und nicht mehr loslassen können, weil sie von ihm leben, bietet Porras die Erlösung vom ihm – endlich! Also doch eine Erlösung…

im Anschluss an Hegels Schellingkritik». In: Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Frankfurt am Main: Sauerländer 1983.

42 Daniel Frey, Corinne Duvoisin, «*Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht par le Teatro Malandro». In: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 33.

43 Frey und Duvoisin bezeichnen die Inszenierung Porras' als «entpolitisierte Komödie».

44 Colette Godard, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 39.

45 Omar Porras in: Miruna Coca-Cozma, *Omar Porras, sorcier de la scène*. Dokumentarfilm 2008, 25'13.

46 Colette Godard, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 39–40.

47 Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 27–28.

Doch Scherz beiseite. Die Sache ist ernst – nicht nur, aber auch. So todernst zumindest wie Revolution und Seelenheil, sobald uns das Lachen vergeht. Benennen wir dieses Einsatzes wegen zuletzt einige wichtige Unterschiede der realistischen Gesamtkunst gegenüber der idealistischen. Denn auch wenn sie den universellen Gesamtkunstansprüchen zwar gerecht wird, lässt das Teatro Malandro drei zentrale Elemente des damaligen Zeitgeists hinter sich, nämlich die Annahme evolutionärer Historizität sowie die Hoffnung auf nationale Identität und eine neue Mythologie.

Anders als die Romantiker entwirft Porras keine Utopie – was wir seit den Greueln der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Adorno und Horkheimer, Foucault, Deleuze und anderen als vermessen abtun können.

> Wenn ich Theater mache, wende ich mich nicht der Zukunft zu; ich versuche, ein Gegenwärtiges zu erkennen, ein Vergangenes. Wir arbeiten mit Quellen![48]

Statt die Geschichte evolutionär weiterzudenken, wie es Schiller Hegel vormachte, beschränkt er sich darauf, aus allen Weltgegenden das zusammenzutragen, was den Menschen ausmacht. Insofern macht er Gesamtkunst, die in globaler Realität gründet, Globalkunst also. Wir leben heutzutage in einer Welt, in der das räumliche Zusammenleben als Thema und Problem in den Vordergrund gerückt ist:

> Wir sind in der Epoche des Gleichzeitigen, der Gegenüberstellung, in der Epoche von Nah und Fern, von Seite an Seite, von Streuung.[49]

Fragen der Zeitlichkeit und der Geschichte mit ihrer Evolution bzw. der Wanderung des Weltgeistes sind abgelöst von Fragen der Aufteilung, Verteilung, Zuteilung des Raums, der Räume und Orte. Nicht mehr die Utopie, wörtlich der Un-ort, projiziert in eine andere Zeit, wird gesucht, sondern Hetero-topien, *andere* gegenwärtige Orte, die das Gesuchte realisieren. Dies bedeutet nicht, dass Zeit keine Rolle mehr spiele, dass es keine Geschichte mehr gebe. Nur wird Zeit nicht mehr als lineare Entwicklungslinie gedacht, Geschichte nicht mehr als notwendiger teleologischer Verlauf, und die grosse Utopie wird zu vielen Entwürfen. Versatzstücke

48 *Ibid.*, S. 24.
49 Michel Foucault, «Des espaces autres» (1984). In: Ders., *Dits et écrits*. Paris: Gallimard 2001 (1994), S. 360.

aus verschiedenen Epochen werden neu artikuliert und zusammengesetzt, wie die Spieler auf der Bühne, zu neuen Gefügen, die Raum bieten für Elemente von ausserhalb der europäischen Kultur. Im Unterschied zu deren Fortschreibung als Träger der Evolution des Menschheitsgeistes sammelt Porras verschiedenste Ansätze, um am und mit dem singulären Schauspieler das Universelle zu destillieren. Dass sein Repertoire das europäische Kulturerbe spiegelt, stört dabei so wenig wie die christlichen Elemente. Die *Gaunertruppe* schöpft aus den eigenen Quellen und arbeitet mit dem, was die Schauspieler geprägt hat, übersteigt es aber, wie die balinesischen Masken, die Nähe zu No und Kabuki und die Affinität mit japanischen Theatermachern verdeutlichen. Porras denkt und inszeniert nicht national und identitär, sondern radikal – also von den singulären Wurzeln her – universell.

> Ich denke, das Theater ist ein grossartiges Orchester, das die Instrumente der ganzen Welt erklingen lässt. Das Theater ist die Universalität.[50]

Seine empirische Methode, das Allgemeinmenschliche zu suchen, hebt sich auch hierin klar von den Ansätzen von Schiller bis Wagner ab, die dem deutschen Volk immer eine nationale Sonderrolle auf dem Weg der Erlösung zudachten. *Der* andere Ort, an dem diese Arbeit möglich ist, die Heterotopie schlechthin, ist natürlich die Bühne, auf der es möglich ist, «das Gewöhnliche aussergewöhnlich» werden zu lassen.

> Der einfache Vorgang, auf der Bühne zu gehen, wurde zum Abenteuer, Auftritt und Abgang zur übernatürlichen Erscheinung, einen Gegenstand zu handhaben hatte etwas von purer Magie.[51]

So der langjährige *Malandrin* Joan Mompart, für den es darum geht, «dem Gewöhnlichen nicht die Chance lassen, dich unterzukriegen»[52].

Schliesslich überwindet die realistische Gesamtkunst die Sehnsucht nach einer neuen aufgeklärten Mythologie – man kennt die christianisierenden Rückfälle dieser Versuche à la *Parsifal*. Dabei nimmt Porras, in guter Gesamtkunsttradition, die religiösen Rituale in ihrer Wirkmächtigkeit ernst und löst sie, ihren Zauber und ihre Weise, metaphysi-

50 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 74.
51 Joan Mompart, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 58.
52 *Ibidem*.

sche und Transzendenzbedürfnisse in uns anzusprechen, aus ihrer kirchlichen Verankerung. Er schafft keine neue Mythologie und ist gar nicht bestrebt, dies zu tun, sondern nimmt sich klassische Dramatisierungen des Menschseins von Euripides bis Brecht vor. Dabei klaut er der Kirche ihre Liturgie, was ihn wiederum Wagner annähert. Die Verteufelung der Gesamtkunst ist auch von der Sorge genährt, dass sie den Messen die Liturgien entwendet und das Monopol aufs Absolute streitig macht. Aber wer war zuerst da: Kunst oder Religion? Henne oder Ei? Den Kampf um den Rang des Zeremonienmeisters gibt es schon seit den alten Griechen, und es wird ihn immer geben – könnte man sagen, aber sagen wir lieber: Die Konkurrenz von Priester und Künstler ist universell. Sie ist erdumspannend. Überall kann sie vorkommen, unwichtig werden oder wieder hervorkommen. Und häufig gewinnt ein Schurke. Porras will der Religion den Rang ablaufen und ihr die Hoheit über das Heilige entreissen. «Ich assoziiere den Schauspieler oft mit einem Priester, einem Schamanen, einem Offenbarer.»[53]

Explizit taucht das Gedankengut der Gesamtkunst weder in Porras' Werken noch in seinen Texten auf. Vielleicht hat ihn Nietzsche davor bewahrt: Im Alter von 25 «habe ich begonnen, das Theater als Totalität zu verstehen, und in dem Moment fiel mir Nietzsches *Geburt der Tragödie* in die Hände.»[54]

Aber auch an diesem Meister blieb er nicht hängen. Statt Apollo und Dionysos finden wir im Teatro Malandro einen anderen Leitgott: Hermes natürlich[55], Gott der Diebe, der Orte und Wege, Gott der Reisen und des Unterwegs.[56] Doch fehlt dem nicht ein Gegenstück? Welcher Gott könnte das sein? Oder welche Göttin?

53 Omar Porras, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit., S. 77.
54 Omar Porras, in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., S. 23.
55 *Ibid.*, S. 11.
56 Die «voyage» als Charakteristikum Porras' wird hervorgehoben von Luz María García, in: *Omar Porras.* Entretiens par Luz María García, op. cit.

Béatrice Picon-Vallin

En quête du théâtre

La formation théâtrale d'un autodidacte venu de Colombie



Le Père Ubu (Omar Porras) dans *Ubu roi*
de Jarry au Théâtre du Garage en 1991.
Photographie : © Isabelle Meister.

Béatrice Picon-Vallin

En quête du théâtre

La formation théâtrale d'un autodidacte venu de Colombie

> Les vrais voyages ne sont-ils pas [...] ceux qui nous font partir pour nous empêcher de trop nous éloigner de nous-mêmes ?
> (Eugenio Barba)

> Adieu vieil Arlequin, bonjour à toi nouvel Arlequin. Et bonjour à tous les Arlequins qui naitront dans le futur.
> (Giorgio Strehler)

Omar Porras arrive en France en 1984. Il voulait venir en Europe, ce jeune homme de Bogota, qui rêvait d'être acteur, mais a échoué au concours d'entrée d'une des deux écoles de théâtre de sa ville. Il a cependant été admis à l'École de danse moderne de la capitale colombienne dont il suit les cours pendant un an, les finançant par un travail de coursier. Paris sera une grande étape du voyage, la première, la principale. N'est-ce pas la ville où les Ballets russes ont explosé et où a dansé Nijinski, dont les photos l'ont étonné, et dont il a dévoré le *Journal* ?

À Paris, Porras entame une quête, celle du théâtre, d'un théâtre qui correspondrait à ses rêves et à ses origines, lui qui est issu d'un milieu rural et qui a été fasciné en Colombie par les rituels catholiques, les clowns des rues et « la quotidienneté amèrement dansante »[1] de la vie. Il est sans argent, mais va partout où le pousse sa curiosité. Car de quel pays est-il réellement originaire ? Sans aucun doute du Pays du Théâtre, vaste continent virtuel où dansent les personnages masqués de la tradition occidentale italienne,

1 Omar Porras, dans *Omar Porras & le Teatro Malandro*, Nantes, joca séria "Les carnets du Grand T" n°15, 2010, p. 13.

Zusammenfassung

Von Bogota kommend mit einer Ausbildung als Tänzer, gelangt Omar Porras 1984 nach Paris. Dort bleibt er sechs Jahre, während derer er, seiner immensen Neugier für das Theater folgend, verschiedene europäische Länder bereist. Als autodidaktischer Regisseur entdeckt er grosse Gestalten des internationalen Theaters der achtziger Jahre – von Strehler über Pintilie und Vitez bis Besson. In der Cartoucherie in Vincennes besucht er Workshops bei dem Polen Cieślak, der zu dieser Zeit in Brooks *Mahabharata* auftritt. Bei Lecoq, aber vor allem während einer Hospitanz am Théâtre du Soleil wird Porras in die Welt der Masken eingeführt und erfasst schnell deren Potential. Als unermüdlich das Theater erkundender Reisender ist er fasziniert von *Der Diener zweier Herren* (Goldoni / Strehler) und von *Mann ist Mann* (Brecht / Besson). Auf diese Weise wird der aus der Fremde kommende Porras zum Erben des grossen europäischen Theaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: des Berliner Ensembles (über Besson und Strehler), des Theaterlaboratoriums von Grotowski, der interkulturellen Formen von Brook und Mnouchkine, des Tanztheaters von Pina Bausch, ohne dass er seinen lateinamerikanischen Hintergrund vergessen würde, der bei jeder Begegnung mit Artisten dieses Kontinents wiederbelebt wird.

aux côtés de ceux, venus d'Asie, que les grandes circulations ouvertes dès l'orée du XXe siècle ont fait découvrir à l'Europe. « Au théâtre, on est toujours à l'étranger » disait Ariane Mnouchkine, ou encore « un étranger est toujours chez lui au théâtre »[2]. Omar Porras, exilé volontaire, le prouve, qui écrit : « Mon choix m'a poussé à croire que le seul territoire ou la seule parcelle qui pouvait devenir ma patrie d'accueil et donner asile à mes rêves ou mes cauchemars, où les pierres, les choses, les animaux et les hommes avaient un langage commun pouvait être le théâtre »[3]. Ailleurs, il voit le théâtre comme un véhicule, non comme un territoire : « Mon navire est le théâtre »[4].

Comme il n'a pas encore tous les mots, le latino-américain aventureux se rend chez le mime Marceau qu'il admire, aux journées portes ouvertes de son École internationale de mimodrame, mais en fait on y parle trop, et surtout en anglais. Et puis, elle est par trop marginale. Car ce qu'il veut aussi, c'est pénétrer au cœur de « la famille du théâtre français »[5] et il choisit d'aller chez Jacques Lecoq, « connu du monde entier »[6] – il sait aussi qu'Ariane Mnouchkine et Simon Mc Burney y ont étudié. Il suit le cours d'initiation, n'a pas de relations directes avec Lecoq, mais travaille avec certains de ses anciens élèves, comme Philippe Gaulier. Et s'il va voir les spectacles de la Comédie italienne de Paris, c'est par la méthode Lecoq qu'il approche les recherches de Dario Fo et de Giorgio Strehler, et comprend que la commedia dell'arte, comme source possible d'un théâtre vivant et actuel, se pratique chez ces deux maîtres italiens.

En ces années 80, les "années Lang", Paris est au centre du théâtre européen, et le jeune autodidacte sans papiers, qui obtiendra une carte de séjour avec un statut d'étudiant à l'Institut théâtral de l'université Paris III-Sorbonne nouvelle, a le choix des maîtres, parmi tous ceux qui travaillent à Paris, ou en sont les hôtes. Giorgio Strehler, si européen et si influent sur la création française, vient d'être nommé directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe (1983-1992), et l'on peut voir ses spectacles dans ce lieu qui succède à sa manière

2 Ariane Mnouchkine, notes de répétitions de *Peines d'amour perdues*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Théâtre du Soleil, Archives S. Moscoso, mars 1983.
3 Omar Porras, op. cit., p. 12.
4 *Idem,* p. 103.
5 Omar Porras, entretien du 10 juillet 2014, Avignon-Paris.
6 *Idem.*

Riassunto

Omar Porras giunge a Parigi da Bogotà nel 1984 con una formazione di danzatore. Nella capitale francese resterà per sei anni durante i quali, spinto dalla sua grande curiosità teatrale, visiterà diversi paesi europei. Qui, il regista autodidatta scopre anche il lavoro dei grandi maestri del teatro internazionale degli anni Ottanta – da Strehler a Besson, passando per Pintilié e Vitez. Alla Cartoucherie di Vincennes segue inoltre gli atelier del polacco Cieślak, che in quel periodo recitava nel *Mahabharata* di Brook. Scopre le maschere e le loro potenzialità creative grazie a Lecoq e, soprattutto, grazie a uno stage al Théâtre du Soleil. Instancabile esploratore del Teatro, rimane affascinato dall'*Arlecchino servo di due padroni* (Goldoni/Strehler) e da *Un uomo è un uomo* (Brecht/Besson). In questo modo Porras diverrà l'erede forestiero delle grandi esperienze teatrali europee della seconda metà del Ventesimo secolo: il Berliner Ensemble (di Besson e Strehler), il Teatro Laboratorio di Grotowski, gli approcci interculturali di Brook e Mnouchkine, la danza-teatro di Pina Bausch senza dimenticare il sostrato latino-americano costantemente alimentato e arricchito dai numerosi contatti che Porras non ha mai smesso di coltivare con gli artisti provenienti da questo continente.

Abstract

A trained dancer from Bogota, Omar Porras arrived in Paris in 1984. During the six years he stayed there, his immense curiosity for the theatre took him on travels to various European countries. The self-taught director encountered some of the great figures of the international theatre in the 1980s, including Strehler, Pintilie, Vitez and Besson. At the Cartoucherie in Vincennes he attended workshops by Polish actor Cieślak, who at the time was performing in Brook's *Mahabharata*. With Lecoq, and especially as a guest student at Théâtre du Soleil, Porras was initiated into the world of masks, quickly grasping their potential. An indefatigable traveller through the world of theatre, he was fascinated by *Servant of Two Masters* (Goldoni/Strehler) and *Man Equals Man* (Brecht/Besson). This is how, although a foreigner, Porras became the heir to the great European theatre tradition of the second half of the 20th century – the Berliner Ensemble (via Besson and Strehler), Grotowski's Laboratory Theatre, the intercultural forms of Brook and Mnouchkine, and the dance theatre of Pina Bausch – without ever forgetting his Latin American background, which was revitalised by every encounter with artists from the European continent.

au Théâtre des Nations des années 50-60, en tout cas permet de mieux faire connaître les créations européennes. Peter Brook prépare le *Mahabharata*, et Porras assiste à quelques répétitions, où il fait connaissance de Ryszard Cieślak, qui fut l'acteur central du Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski et qui fait partie de la distribution. Au Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine monte successivement ses deux grandes épopées asiatiques, Antoine Vitez dirige le Théâtre National de Chaillot, Lucian Pintilie présente ses spectacles au Théâtre de la Ville, où Pina Bausch est invitée régulièrement. Et puis encore Peter Stein, Benno Besson…

Omar Porras voit tout, dévore tout, fait son miel des spectacles présentés à Paris, voyage pour voir ceux dont il entend parler. Pour gagner sa vie, il est marionnettiste dans le métro, sur les places, aux terrasses des cafés, et ce n'est pas la moindre facette de sa formation que cette expérience des lieux publics, où il faut savoir gérer l'espace et retenir l'attention des spectateurs jusqu'à la fin, pour être payé au chapeau… Grand écart énergique et mobilisateur entre le théâtre d'art des grandes scènes institutionnelles et le théâtre de rue. Pas si grand que cela d'ailleurs car le théâtre d'art de Strehler, Brook ou Mnouchkine prend sa source dans des formes traditionnelles qui se jouent sur la place publique.

Paris devient pour Porras un lieu d'étude, une école, mais en voyageur curieux et impénitent, il continue de bouger autour de ce port d'attache. Destination proche : Vincennes, où il fréquente quotidiennement la Cartoucherie ; destinations plus lointaines : l'Italie, Berlin, Athènes, et même Bali, avant de se diriger vers la Suisse, pour y rester.

La rencontre parisienne de Cieślak est déterminante. L'acteur polonais transmet, dans un groupe de recherche intitulé Le Labyrinthe, ce dont le travail chez Grotowski l'a rendu porteur : dans un stage autour de Dostoïevski qui se terminera par un spectacle, il conduit des improvisations et des trainings qui décomposent le corps en ses différentes parties articulées et pointent l'importance du rythme, de la respiration, des niveaux d'intensité de présence. Omar Porras poursuivra d'ailleurs ce travail hors de France, dans d'autres stages, avec des collaborateurs de Grotowski, Zygmunt Molik et Ludwik Flaszen[7]. Et il commence à lire Grotowski, puis Eugenio Barba qui fut son élève.

7 Cf. *Omar Porras,* introduction et entretiens par Luz Maria Garcia avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Arles / Paris, Actes Sud / Papiers "Mettre en scène", 2011, p. 29.

Mais à côté du Théâtre de L'Épée de bois (dirigé par Antonio Diaz-Florian, d'origine péruvienne) où se déroule cette transmission-recherche, il y a le Théâtre du Soleil qui répète *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves* d'Hélène Cixous dont la première aura lieu en 1987. La méthode de Cieślak qui passe par le dépouillement est très éloignée de celle de Mnouchkine, mais Porras va également étudier de ce côté-là et ce qu'il va tenter, à partir d'expériences aussi différentes, c'est de chercher à constituer les maillons qui les relient. Il a admiré dès 1985 *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, a été saisi par l'engagement, la "folie organisée", et le modèle de troupe que propose le Soleil. Et il y a rencontré les masques – l'acteur qui joue le roi défunt, père de Sihanouk, porte un masque balinais de vieillard – au cours des improvisations pratiquées lors d'un stage au Soleil en 1987 qui ne le laisse pas indemne, quoiqu'il n'ait reçu à sa suite aucune proposition de rester de la part de Mnouchkine.

Au Théâtre de l'Épée de bois, Porras va jouer dans trois spectacles de Diaz-Florian en 1987 (*Caligula* de Camus), en 1988 (*Volpone ou le renard* de Ben Jonson), en 1989 (*Tamerlan* de Marlowe). Et c'est aussi à la Cartoucherie qu'il rencontre des acteurs venus comme lui d'Amérique latine et qui travaillent au Théâtre du Soleil : Andrés Pérez Araya (aujourd'hui disparu), lui aussi chercheur d'or théâtral, qui joue Gandhi dans *L'Indiade ou l'Inde de leur rêves* puis retournera dans son pays, le Chili, pour y fonder en 1988 sa compagnie le Gran Circo Teatro, et Mauricio Celedon qui a étudié chez Marceau, créera à Santiago le Teatro del Silencio en 1989, puis poursuivra sa route en France. Des destinées semblables, façonnées par le voyage, les traditions populaires, et les grands modèles occidentaux. Porras verra plus tard à Zurich « la sublime *Negra Ester* »[8] créée par Pérez Araya au Chili en décembre 1988.

Il découvre en 1988 le travail de Benno Besson qui dirige la Comédie de Genève depuis 1982. C'est *Homme pour homme* de Brecht, à la Maison des Arts de Créteil, dans les décors de Roberto Moscoso, le premier scénographe du Théâtre du Soleil, et les masques du Suisse Werner Strub. Il est « effondré de joie »[9] devant ce Brecht ludique et poétique réalisé par un artiste issu du Berliner Ensemble et qui a été compagnon de Brecht. Porras fait plusieurs vaines tentatives pour rencon-

8 Omar Porras, entretien du 10 juillet 2014, Avignon-Paris.
9 *Idem.*

trer Benno Besson, mais cela ne se réalisera que des années plus tard, quand ce dernier viendra voir son *Ay ! QuiXote*.

En 1989, c'est un nouvel éblouissement : *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni, à l'Odéon, sixième version, avec Ferruccio Soleri, de ce spectacle mythique que Strehler a mis en scène au Piccolo Teatro de Milan. Porras a sans doute également vu *L'Illusion* de Corneille, créée à Paris en 1984 par Strehler avec des acteurs français où rôde le fantôme de Matamore, ou encore *La Grande Magi*e d'Eduardo de Filippo à l'Odéon en 1986. Il organise au Théâtre de l'Épée de bois un atelier de masques avec un maître balinais de *topeng*, Mas Soegen, qui a travaillé avec des acteurs du Théâtre du Soleil et connaît le facteur de masques de la troupe, Erhard Stiefel. Dans cet atelier, en même temps qu'il enrichit sa connaissance des masques, il apprend à fédérer une équipe. Il aurait voulu introduire des masques dans *Tamerlan,* mais le projet est abandonné par Diaz-Florian. Il a cependant découvert avec Ariane Mnouchkine que le masque révèle et amplifie ce que l'acteur a en lui, ainsi que les propriétés de l'énergie spécifique que son port exige. Les masques de diverses traditions sont entrés dans son théâtre et ne le quitteront plus.

Porras continue à creuser et à interroger le sillon Grotowski. En 1989, il va voir en Suisse le spectacle de l'Odin Teatret, *Talabot*, créé à Mexico, et s'inscrit à un atelier de l'Odin, dirigé par César Brie[10] et l'actrice Iben Nagel Rasmussen. L'Odin a élargi aux cultures d'Amérique du Sud les voies du "*Terzo Teatro*". Enfin un dernier voyage de formation l'emmène au Workcenter de Pontedera où il a été accepté. La concentration du travail et du lieu lui permet d'évaluer ses propres forces. Retrouvant dans le travail que Grotowski mène sur les chants traditionnels des liens avec la culture indienne de sa grand-mère, il sent cependant que sa voie est du côté du masque. Le séjour au Workcenter auprès de Grotowski est court : il comprend vite qu'il ne peut pas mettre sa vitalité créatrice au service d'une pratique parathéâtrale.

De retour à Paris, il n'imagine plus sa place dans la capitale française. L'apprentissage se termine en effet, et c'est à Genève que naîtra le *Teatro Malandro*, dans une nouvelle expérience où tout le savoir, tous les exercices pratiqués

10 César Brie, acteur et metteur en scène d'origine argentine, a rejoint l'Odin et plus tard créera un théâtre en Bolivie, le Teatro de Los Andes.

pendant ces six ans vont s'ordonner, se relier, et se transmettre à ceux qu'il a pu rassembler dans le squat suisse du Garage, dans un processus de travail de création à l'intérieur d'un collectif. Porras se trouve ainsi l'héritier étranger de grands théâtres européens de la seconde moitié du XXe siècle dont il s'est nourri : le Berliner Ensemble (par Besson et Strehler), les formes interculturelles de Brook et de Mnouchkine, le théâtre italien du passé et du présent, la danse-théâtre de Pina Bausch, les théâtres d'Asie, sans oublier la culture latino-américaine que les rencontres faites en Europe ravivent et entretiennent.

Invité par l'administrateur général de la Comédie-Française, Marcel Bozonnet, à y monter la tragi-comédie *Pedro et le Commandeur* de Lope de Vega, Porras reviendra en 2006 à Paris et saura convaincre les sociétaires de jouer sous le masque et d'organiser sur la scène du Français une grande fête carnavalesque espagnole. Il se souvient d'avoir alors regardé la captation des deux farces de Molière (*Le Médecin volant* et *Le Médecin malgré lui*), mises en scène au Français par Dario Fo en 1989, dans les loges des comédiens de sa distribution de *Pedro*. Mais d'autres films de théâtre font aussi partie de sa formation. Évoquons les essentiels : une captation d'*Arlequin serviteur de deux maîtres* récupérée en Belgique, *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné, avec Jean-Louis Barrault en majesté, et la grande épopée de *Molière* d'Ariane Mnouchkine…

C'est peut-être cela, une vraie formation de metteur en scène – le voyage, l'aventure, les rencontres multiples, jouer et vivre de son théâtre, mais aussi tout voir du grand théâtre de son temps, s'intéresser aux formes anciennes et traditionnelles, et enfin extraire la moelle de ces expériences diverses, voire opposées, sans chercher à les additionner, mais en les faisant passer par la chimie de sa personnalité. Porras s'est ainsi construit à Paris, avec sa curiosité, sa force de résistance, sa logique, sa culture et son questionnement spirituel fiévreux. C'est là qu'il devient metteur en scène, parce qu'il a su faire pousser ses racines dans le terreau des spectacles des metteurs en scènes européens, et aussi parce que, s'il s'est trouvé en jouant, il sait qu'en devenant metteur en scène, il pourra, au lieu d'attendre d'hypothétiques rôles, se distribuer lui-même…

Pierre Lepori

Porras (s)mascherato

245

Résumé
Zusammenfassung
Abstract
246



Le Père Ubu (Omar Porras)
et la Mère Ubu (Bernard Sartoretti)
dans *Ubu roi* de Jarry
au Théâtre du Garage en 1991.
Photographie : © Isabelle Meister.

Pierre Lepori

Porras (s)mascherato

Tra i connotati stilistici più evidenti dell'ultraventennale lavoro scenico di Omar Porras v'è senz'altro l'uso della maschera; ma solo apparentemente la prevalenza di un teatro mascherato si propone come una chiave di lettura univoca del suo metodo. Come annota Brigitte Prost:

> Le maschere o i posticci, così come le scenografie create dal fratello del regista, Fredy Porras, prolungate dai motivi musicali o vocali, fissano le espressioni, inducono gesti, spingono i personaggi sul versante clownesco e cartoonesco, si avvalgono di tutte le loro qualità fisiche fino a disegnare una partitura corporea millimetrica. "Attraverso di loro – come dice lo stesso Porras – in un atto sciamanico, gli attori si trasformano in personaggi."[1]

Se l'artista elvetico-colombiano ha rivendicato l'uso della maschera come «veicolo rivelatore [...] dell'animalità, della bestialità, dell'esuberanza, dell'anarchia e della parte nascosta dell'attore»[2], la sua presenza costante è difficilmente scollegabile da un complesso sistema semiotico (gestuale, musicale, testuale) che in una prospettiva anti-naturalistica utilizza il palcoscenico come una «pagina bianca»[3],

1 Brigitte Prost, "Les Molière d'Omar Porras : un théâtre organique et festif", in AA.VV., *Omar Porras & le Teatro Malandro*, Nantes, Le Grand T / éditions joca seria, 2010, p. 67. (Nel presente articolo, la versione italiana di questa e in generale di tutte le citazioni tratte da pubblicazioni in francese è di Pierre Lepori).
2 *Omar Porras*, Introduction et entretiens par Luc María García, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers, 2011, p. 23.
3 René Zahnd, "Jouer avec le feu sacré : entretien avec Omar Porras", in: *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., p. 23.

Résumé

Dès ses débuts, le théâtre d'Omar Porras s'appuie sur le jeu masqué, révélateur de forces ancestrales et outil de distanciation brechtienne qui révèle la formation métissée de cet artiste de l'exil, entre maîtres balinais, théâtre de la cruauté et mises en scène "critiques" de Strehler ou Besson. Mais le masque est un instrument ambigu, qui enracine le comédien en deçà et au-delà de la représentation, une *tekhné* de l'indécidable qui transfigure les textes tour à tour retravaillés par l'invention dramaturgique de Porras, née de la scène. Dans les spectacles les plus récents (notamment *L'Éveil du printemps* et *La Dame de la mer*), cet accessoire de la grande tradition théâtrale semble laisser la place aux postiches, aux sur-maquillages sur fond d'écriture plus mélancolique et lyrique, où les masques tombent peut-être mais apparaissent toujours "en creux", révélateurs d'un univers cruel et visionnaire, populaire et abstrait.

Zusammenfassung

Seit seinen Anfängen stützt sich Omar Porras' Theater auf das Maskenspiel, Zeichen altüberlieferter Mächte und Werkzeug Brecht'scher Verfremdung, das die Hybridität der Ausbildung dieses emigrierten Künstlers offenbart, zwischen balinesischen Meistern, Theater der Grausamkeit und den ‹kritischen› Inszenierungen Strehlers und Bessons. Aber die Maske ist ein mehrdeutiges Instrument, es lässt den Schauspieler diesseits wie jenseits der Darstellung heimisch werden, eine *tekhné* des Unentscheidbaren, welche die Texte, die, einer nach dem anderen, durch die auf der Bühne entstehende dramaturgische Erfindung Porras' umgearbeitet werden, verklärt. In den jüngsten Inszenierungen (insbesondere in *L'Eveil du printemps* und *La Dame de la mer*) scheint dieses Requisit der grossen Theatertradition den Perücken und Überschminkungen einer melancholischeren, lyrischeren Schreibweise Platz zu machen, wobei die Masken vielleicht fallen, aber doch stets ‹zwischen den Zeilen› erscheinen und ein grausames und visionäres, volkstümliches und abstraktes Universum zeigen.

Abstract

From the outset, Omar Porras's theatre has been rooted in the masque. Used to unveil ancestral forces and bring about Brechtian alienation, masks reveal the émigré artist's training as a hybrid between Balinese masters, the Theatre of Cruelty, and the "critical" productions of Strehler and Besson. But the mask is an ambiguous instrument. It roots the actor both within and beyond the representation, a techne of the undecidable which transfigures the texts reworked one after the other by Porras's dramaturgical invention, born from the stage. In his most recent productions (particularly *L'Eveil de printemps* and *La Dame de la mer*), this prop of the great theatrical tradition seems to give way to the hairpieces and exaggerated makeup of a more melancholic, lyrical form of writing. Here the masks may fall, but they always appear "between the lines" and point to a cruel, visionary, popular and abstract universe.

l'interprete come una «penna»[4] e l'azione come un «ideogramma spaziale»[5].

Alla complessità di questo metodo di scrittura scenica si aggiunge l'ostinata ambiguità storica ed estetica della maschera in quanto tale, la sua indecidibilità antropologica e il suo linguaggio paradossale, come il "Pharmakon" derridiano che «sorgendo dal di fuori forza il vivente ad avere un rapporto con l'altro da sé, a rischio del mal d'allergia.»[6] Chiunque si avventuri in un tentativo di definizione della maschera si trova rapidamente impigliato nei paradossi che la mantengono in bilico tra usi sociali, rituali, e significati metafisici: strumento di tecniche istrioniche e apotropaiche fin dall'antichità, essa viene definita "persona" da etruschi e latini[7], "larva" (vale a dire fantasma) nella tradizione veneta[8] e diventa un sinonimo di "carattere/personaggio" nella Commedia dell'Arte[9]. Rivelando l'implacabile sofisticazione di ogni rappresentazione (con le sue "Pathosformeln"[10]), la maschera oppone alla "vita" una presenza-assenza che si tiene costantemente "al-di-qua" e "al-di-là" dell'esecuzione attoriale: in un passato ctonio e animale o viceversa in un futuro cosmico e spettrale. Rappresenta dunque il "punctus" che fa del teatro un «gioco a fare sul serio»[11], una ritualizzazione che confessa l'irrappresentabilità del reale (ammesso che esista), in nome di un «cerimoniale rumoroso e orgasmico [jouissif], comparabile alle messe colombiane che stuzzicavano l'immaginazione del [Porras] bambino»[12].

4 Idem.
5 Ibidem.
6 Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1962, p. 77; si veda anche il parallelo – estremamente utile alla storia del teatro – tra "Pharmakon" e capro espiatorio (p. 126).
7 Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea,* vol. II, Firenze, Olschki, 1984–94, p. 241.
8 La parola (duecentesca) resta in uso nel linguaggio aulico fino al tardo Ottocento, come nel *Rigoletto* di Verdi.
9 Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte, la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1989.
10 Vedi Jacques Galinier, "Mnémosyne en Amérique. Le monde comme douleur et représentation", in *L'Homme*, 2007/3, n° 183, p. 192: «Era questo giustamente il progetto di Aby Warburg: decolonizzare la storia dell'arte contemporanea e introdurre la "Pathosformel" come motore, come polo energetico della rappresentazione [...]. L'immagine che il sentimento [affect] scava dall'interno, la "Pathosformel", fa riemergere sotto l'apparente serenità del motivo tutta la forza della vita psichica, tutto l'universo doloroso del soggetto attore, creatore o spettatore dell'immagine.»
11 Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 2004.
12 Alain Perroux, "Omar Porras, poète des sons", in *Omar Porras & le Teatro Malandro*, op. cit., p. 95.

Lo stesso percorso formativo di Omar Porras – dalle incertezze dell'esilio al multiculturalismo della Cartoucherie di Vincennes – sembra confermare appieno il regime d'indecidibilità attribuito fin dagli esordi al "jeu masqué": gli insegnamenti del maestro balinese Mas Soegen (sodale di Ariane Mnouchkine) sembrano collegarlo al versante tellurico, ancestrale, addirittura pestilenziale di un teatro della crudeltà (Artaud), mentre l'ammirazione per Benno Besson lo sospinge in direzione brechtiana, nello straniamento che butta in faccia allo spettatore il grottesco in chiave politica; la fisicità geroglifica del teatro giapponese («meditazione in movimento»[13]) rimanda a una sofisticata scrittura del reale, mentre l'integrazione di aspetti carnevaleschi e umanistici del Terzo Teatro di Grotowski e Barba offrono un ritorno a «l'anarchismo quasi aggressivo della natura. Siamo così, noi Colombiani, anarchici ed esuberanti.»[14]

Nel corso della carriera del regista, l'uso della maschera è tenace ma in costante evoluzione, giacché trova nei testi affrontati – quello di Porras è sempre e comunque un teatro di "regia critica" nella tradizione strehleriana[15] – il fondamento della sua "techné": la brutalità grottesca di *Ubu re* (1991); l'astrazione e l'apologo ne *La visita della vecchia signora* (1993) e in *Il signor Puntila e il suo servo Matti* (2007); la ritualità corale o arcaicizzante delle *Baccanti* (2000) e delle *Nozze di sangue* (1997); la rigogliosa meta-teatralità barocca del *Don Chisciotte* (*Ay! QuiXote*, 2001). Le procedure drammaturgiche[16] e il training attoriale elaborati da Porras rendono inconfondibile il suo stile, eppure l'articolazione interna degli spettacoli, le ragioni testuali e produttive (con attori europei, latino-americani o giapponesi) aprono quest'opera a un continuo sconfinamento, alla rottura dei codici e delle pratiche di palcoscenico. Fino al paradossale "smascheramento" delle regie più recenti.

Sembra infatti evidente che gli ultimi spettacoli di Omar Porras, traversati da una vena nostalgica e da un temperamento visionario, oltrepassino il suo stesso metodo tramite un progressivo abbandono della maschera. Il *Risveglio di primavera* (novembre 2011) adatta il capolavoro di Frank

13 *Omar Porras*, op. cit., p. 53.
14 Ivi, p. 65.
15 La definizione, celebre, è di Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Roma: Bulzoni, 2009 (Sansoni, 1984).
16 Vale la pena di sottolineare l'apporto esemplare del consulente drammaturgico (e spesso traduttore) Marco Sabbatini.

Wedekind con estrema raffinatezza[17]; nonostante le parrucche e un uso espressionista del trucco (occhiaie, ematomi, pallori cadaverici), nonostante una recitazione grottesca e spesso danzata e lo sdoppiamento di personaggi in marionette, la potenza espressiva degli attori sembra riassorbirsi nella resa spettacolare complessiva: le scenografie di Amélie Kiritzé-Topor, le luci allucinate di Mathias Roche e la complessa colonna sonora di Alessandro Ratoci trasformano il testo in una «féerie punk»[18], che può liberarsi dall'uso tradizionale della maschera come feticcio rivelatore: «quando la scena ha realizzato il suo compito [di svelare l'intimo], lascia cadere l'accessorio.»[19]

A pochi mesi di distanza (febbraio 2012), *Les Cabots* [*I gigioni*], sceglie allora la nudità del palcoscenico e degli oggetti – una "ghost-lamp", un tavolo, occhiali da sole – per tornare alle origini di un teatro come rivalsa e gioco; un piccolo-grande spettacolo realizzato, a partire da improvvisazioni[20], con il coreografo brasiliano Guilherme Botelho. Ma anche in questo caso sono le atmosfere jazzistiche di Uri Caine (rilettura meticcia di Mahler) e il potente disegno luci di Danielle Milovic a rivelare-mascherare il versante più doloroso e ambiguo dello spettacolo: la fragilità infantile dell'artista che si espone fino al denudamento («crudeltà dell'arte alla ricerca di un equilibrio spirituale»[21]).

Dopo un intermezzo giapponese – *Giulietta e Romeo* allestito (senza l'uso di maschere) con gli attori dello SPAC di Shizuoka (novembre 2012) – il regista torna a visitare un classico del teatro psicologico di fine Ottocento, su invito del Festival Wagner di Ginevra: *La donna del mare* di Henrik Ibsen (ottobre 2013). Anche in quest'ultima realizzazione, una fantasmagoria di luci[22] e musiche[23] avvolge gli interpreti

17 Frank Wedekind, "*L'Eveil du printemps*, mise en scène d'Omar Porras", in: *L'Avant-scène théâtre*, 15 ottobre 2011.
18 Ingrid Gasperini, "Puberté provisoire", in: *Les Trois Coups, journal quotidien du spectacle vivant*, 23 gennaio 2012.
19 Marie-Pierre Genecand, "Omar Porras romantique et superbement tragique", in: *Le Temps*, 15 novembre 2011.
20 Omar Porras e Guilherme Botelho, *Les Cabots*, nell'ambito della trasmissione televisiva *Préliminaires*, RTS, 13 settembre 2012.
21 Idem (al minuto 11'10").
22 Ancora: scenografie (estremamente inventive) di Amélie Kiritzé-Topor e luci (psichedeliche) di Mathias Roche.
23 La musica è certamente il punto d'appoggio assoluto di questo spettacolo profondamente visivo: si pensi solo che il personaggio del pittore Lyngstrand è trasformato in un pianista. Come spiega lo stesso Porras: «Questa pièce ha la risonanza di una sinfonia da camera. Mentre la leggevo avevo l'impressione di sentire un quartetto d'archi. Il timbro sonoro degli

per trasfigurarne la recitazione prorompente ed espressiva, improntata (con scelta anti-naturalistica) alla commedia anni Cinquanta. Non è un caso che, recensendo con qualche stupore lo spettacolo presentato a Winterthur nell'ambito del primo Incontro svizzero dei teatri, la critica Alexandra Kedves intravveda nel lavoro di Porras un suggestivo incontro di «Bob Wilson e Maag Halle, di Heiner Goebbels e Stallio e Ollio»[24] e che molti sottolineino la fusione inattesa tra commedia americana e atmosfere alla Lars von Trier[25].

La convivenza di un teatro visivo-musicale e di una guappa estroversione popolare diviene così l'elemento fondante della fase più matura del lavoro di Porras, che ha lasciato cadere le maschere come espediente tecnico e rivelatore, per tentare un teatro interamente trasfigurato e creolizzato. Come afferma lo stesso regista: «la maschera comincia nell'alluce, ha le sue radici nel suolo e s'innalza fino al cielo [...]. Mi piace ricordare l'immagine di Chesterton: se l'albero dà mele d'oro, è perché nelle sue radici dorme un drago.»[26] O forse, per l'appunto, una maschera.

strumenti che compongono questo tipo di ensemble mi ricordava i personaggi della pièce, questa famiglia, le loro oppressioni, la "materia" in cui vivono, la sensazione che provocano. In ogni caso leggo questa pièce come una partitura musicale.» (in: *La Dame de la mer*, dossier de presse, Maison de la culture d'Amiens, novembre 2013 ; trad. it. di Pierre Lepori).

24 Alexandra Kedves, "Schräger geht es nicht?", in: *Tages Anzeiger*, 31 maggio 2014.

25 Marie-Pierre Genecand, *La Dame de la mer*, testo di presentazione nel programma del primo Incontro svizzero dei teatri, Winterthur, 23–31 maggio 2014: http://www.schweizertheatertreffen.ch/it/.

26 *Omar Porras*, op. cit., p. 70.

Brigitte Prost

Les confluences d'Omar Porras et du Japon, une histoire d'échanges culturels en acte



Roméo (Miyuki Yamamoto) et Juliette (Micari), dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare mis en scène par Omar Porras au SPAC de Shizuoka en novembre 2012.
Photographie : © K. Miura.

Brigitte Prost

Les confluences d'Omar Porras et du Japon, une histoire d'échanges culturels en acte

Peindre un portrait en pied d'Omar Porras sous l'angle de son rapport au Japon, c'est revenir sur ses continents biographiques et entrapercevoir leurs liens avec ses créations ; c'est toucher du doigt la question des hybridations culturelles au cœur de ses réécritures ou créations japonaises avec les acteurs de *Shizuoka Performing Art Center* (le SPAC), mais aussi dévoiler ce qui nourrit et transcende le plateau de cet homme au croisement de quatre continents. De fait, si nous sommes tous des composites, faits de nos héritages, de nos traversées, de nos expériences, le metteur en scène, comme le chorégraphe, le peintre ou le réalisateur imprime peut-être plus fortement encore en lui ce qu'il a reçu dans sa formation, ou dans la rue, ses rencontres artistiques, intellectuelles et amoureuses, et par des rejets ou des reprises, chacune de ses créations est un résultat alchimique, la radiographie d'une œuvre du répertoire ou d'une thématique, mais aussi les échos mêlés de sa vie. L'essence de l'artiste résiderait non pas dans le surgissement, mais dans un resurgissement qui deviendrait très vite rêverie collective, en amont du travail au plateau, comme tout au long du processus de création, dans le frottement des idées de scénographes et dramaturges, créateurs sons et créateurs lumières, interprètes, mais aussi techniciens et autres membres du cénacle par lequel se dessine une création dans le champ du spectacle vivant. Tout cela dans un vaste jeu de raisons et de hasards ou “accidents”.

Or, lorsque l'artiste concerné a pour nom Omar Porras, né Duran, une stratigraphie de ce dont il a été pétri

Zusammenfassung

Dieser Beitrag bietet zunächst einen Überblick über die für Omar Porras entscheidenden Einflüsse. Anschliessend konzentriert er sich auf seine Beziehung zu Japan, zu Tadashi Suzuki, Satoshi Miyagi und ihren Schauspielern; mit ihnen verbindet ihn das Abenteuer der Inszenierungen, die er in Fernsehsendungen zeigen oder mit der Truppe von SPAC (Shizuoka Performing Art Center) realisieren konnte, eines einzigartigen, dezentralisierten und international ausgerichteten Zentrums für darstellende Künste. Die Leser und Leserinnen erwartet hier ein ästhetisches, aber auch ein menschliches und spirituelles Abenteuer.

Riassunto

Il presente contributo ripercorre gli influssi costitutivi di Omar Porras, per concentrare in seguito la sua attenzione sulla storia che lo unisce al Giappone, a Tadashi Suzuki, Satoshi Miyagi e ai loro attori, attraverso l'avventura degli spettacoli che ha avuto l'opportunità di presentare in questo paese o di creare con la compagnia dello SPAC (Shizuoka Performing Art Center), questa struttura unica, decentralizzata e rivolta alla dimensione internazionale. Viene messa in evidenza l'avventura estetica, ma anche la dimensione umana e spirituale.

Abstract

This article explores the clusters of influence that constitute Omar Porras before focusing on the story that unites him with Japan, with Tadashi Suzuki and Satoshi Miyagi and their actors, through the adventure of the productions that have been broadcast or created with the company at the Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), this unique, decentralised structure with an international bent. It's not just an aesthetic adventure, but a human and spiritual adventure as well.

depuis son enfance[1] s'impose à nous pour comprendre comment sa rencontre artistique, spirituelle et humaine avec le Japon s'est faite dès la fin des années 1990, car le développement d'un rapport physique au plateau et la création de sa "méthode" est sans doute liée à ces confluences qui ne cessent de le nourrir.

Quatre continents en un être

De fait cet artiste né à Bogota en 1963 et qui y vécut jusqu'à ses vingt ans, coursier dans une agence de voyage une année durant avec l'espoir d'obtenir plus aisément un sésame pour l'Europe, après un passage d'un an dans l'armée (notamment dans la garde présidentielle), a été pétri par un faisceau d'influences composites liées d'abord au pays où il a grandi. La Colombie est un pays où les peuples autochtones amérindiens (notamment les Wayuu, les Arhuacos, les Muiscas, les Tucano, les Paez et les Guahibos[2]) constituent certes à peine 4% de la population totale, mais ont la force de leurs cosmogonies, de leurs mythes, de leurs danses, de leurs croyances et de leurs rituels. Les populations d'origine africaine, dont l'histoire est liée à l'esclavage mis en place par les colons espagnols dès le début du XVIe siècle, représentent quant à elles plus de 10 % de la population globale, ce qui n'est pas sans incidence sur les rythmes et les traditions qui s'y sont développés. L'héritage ibérique, enfin, y est extrêmement puissant avec la langue espagnole qui est devenue langue nationale, la religion catholique, le patrimoine architectural, littéraire et artistique – sans compter l'immigration plus récente d'une population venue d'Europe et du Moyen-Orient au XXe siècle. Représente également une source majeure la culture nord-américaine qui innerve la société colombienne via le cinéma (aujourd'hui les sitcoms du petit écran). À ces quatre faisceaux d'influence fondamentaux s'ajoutent pour Omar Porras une culture européenne (outre l'héritage colon) d'abord rêvée, voire fantasmée comme, paradoxalement, un Eldorado dès les premières années de cet artiste qui – nourri des chansons de Célia Cruz, Willy Colon, Pérez Prado, Joe Cuba, Papaito, Henri Fiol… – découvrait depuis l'Amérique latine aussi bien la danse contemporaine via le journal de

1 Voire depuis sa première vie, intra uterine, alors que sa mère dansait au rythme du bolero aussi bien que du mambo, du tango, du vallenato ou du cha cha cha.
2 Pour ne citer que les peuples les plus importants démographiquement.

Nijinski, que ce que les Européens écoutaient alors avec ferveur dans les années 1960 : Ella Fitzgerald et Nina Simone, la beat music, les Beatles, les Rolling Stones, Joe Cocker, l'angélique Janis Joplin, Bob Dylan… Aujourd'hui encore, après trente ans de vie passée en Europe, ce sont là autant de répertoires qui le fascinent et ce sont des heures durant qu'il peut accompagner de la guacharaca frottée ou de la rythmique chuintante des maracas un morceau de cumbia ou écouter de la pop, quand il n'est pas en immersion dans les grandes œuvres classiques – de Wagner, Verdi, Puccini, Ravel, Stravinski, Arvo Pärt…

Son prisme culturel n'est pas peu large. Pour autant, aller à la rencontre de l'Orient – de l'Asie – le fascina très tôt. Pour cet artiste (dont l'un des livres de chevet reste depuis plusieurs années la *Bhagavad-Gîtâ*), le mot même de *théâtre* porte en soi une dimension orientale, car il déploie l'imaginaire d'un espace qu'il qualifie volontiers de *spirituel* ou de *transcendantal*. Sans doute ce goût pour l'orientalisme a-t-il été façonné par sa découverte du théâtre d'Ariane Mnouchkine, notamment avec *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, mais aussi de celui de Peter Brook avec le *Mahabharata*, en ce milieu des années 1980 où le jeune Colombien fraîchement arrivé à Paris découvrait avec enthousiasme la fascination que les grands créateurs du XXe siècle en Occident développaient pour l'Orient, tout en lisant les textes d'Antonin Artaud sur sa découverte des danses balinaises et tout en se rendant à l'Alliance française, à la Maison des cultures du monde, au théâtre du Châtelet où il put assister à un spectacle de *Kabuki*… Ce sont là autant d'événements personnels qui vont se constituer en viatique pour se préparer à la rencontre avec de grands maîtres en Orient.

C'est ainsi qu'en 1989, Omar Porras invita Mas Sogen, un maître du *Topeng* à l'Épée de Bois pour une expérimentation sur *Tamerlan* en masque balinais, et que, dix ans plus tard, il fut initié au *Kandy* du Sri Lanka – une danse traditionnelle pratiquée par les femmes – dans un atelier de l'ARTA[3]. En 2001, il fit également un séjour d'un mois à Bali pour travailler le *Wayang Topeng* avec I Made Djimat. Enfin, en 2011, il put approcher dans la pratique[4] à Nedumpura en Inde, l'art du *Kathakali* avec le maître Narippatta

3 Association pour la recherche des traditions de l'acteur.
4 Par l'entremise de Brigitte Chataignier et de la Compagnie Prana.

Ashan, le *Kutiyattam* avec Margi Sathi et, sous la conduite de Kanan (P. Swaroop), le *Kalaripayatt*, un art martial qui fut ensuite intégré dans son training pendant tout le travail de répétitions, puis de tournée de *L'Éveil du printemps*, l'un des comédiens de son équipe, Alexandre Ethève, en ayant une bonne maîtrise.

La double fascination de Tadashi Suzuki et d'Omar Porras

Tadashi Suzuki invita pour la première fois Omar Porras et sa troupe en 1999, pour représenter la Suisse aux *Theatre Olympics* du SPAC avec *Noces de sang* – Ikuko Saitô, son bras droit, ayant vu la réalisation au Théâtre Vidy-Lausanne et en étant revenue toute enthousiaste. Ce fut alors un éblouissement pour l'artiste suisso-colombien de découvrir le centre de création en danse et en théâtre où il venait jouer, avec le Granship, dans la ville de Shizuoka, mais aussi tout le site de Nihondaira, au milieu des champs de thé vert et de gigantesques forêts de bambous, avec son temple en contrebas et ses kamis prêts à surgir de chaque coin de l'âme.

Noces de sang était joué dans l'amphithéâtre en plein air. Pour Omar Porras, « c'était comme une sorte de rencontre entre le monde des esprits, celui des fées, des rêves et des cauchemars qu'avait imaginés Lorca pour le troisième acte de la pièce… C'était une sorte d'hybridation cosmogonique, où la Lune, avec son visage pâle à la fois sensuel et maléfique, raconte le théâtre élisabéthain, la tradition arabo-andalouse et ce monde de contes et légendes qu'on retrouve dans le *Kojiki*[5] remontant à l'âge des dieux créateurs du pays nippon. »[6]

Tadashi Suzuki représentait depuis longtemps un maître pour Omar Porras qui avait travaillé avec Ryszard Cieślak, suivi les ateliers de Ludwig Flashen, Zygmunt Molik et traversé l'expérience quasi métaphysique de leurs entraînements. Par ces trois grandes figures du théâtre de Wroclaw de Grotowski, il avait entendu parler du training que Tadashi Suzuki avait commencé à structurer et à théoriser – jusqu'à en faire une méthode dès les années 1970 – à partir de *kata,* c'est-à-dire d'exercices fixes d'entraînement. Ce *training* s'articulait autour de onze marches et d'un jeu de fixation

5 Ce qui signifie: Chronique des faits anciens.
6 Propos recueillis par Brigitte Prost le 3 mai 2014.

de la pose, avec comme invariant un travail de conscience aiguë du *ki,* centre des énergies et de l'équilibre qui permet l'ancrage au sol lors de la position de base. Ce *training* impliquait par ailleurs d'être dirigé par un meneur donnant des directives d'une voix puissante renforcée par l'usage du *shinai*, l'arme en bambou du *kendo*. Ces marches sont essentielles, car elles permettent de travailler à un rythme soutenu la relation des pieds au sol, mais aussi les niveaux de regards, pour arriver à une conscience particulièrement élevée – des notions qui ne sont pas étrangères à la *méthode* développée au Teatro Malandro.

Aussi, quand ce dernier fut invité au SPAC, dans ce théâtre dirigé par Tadashi Suzuki lui-même, l'occasion fut belle de traverser ce *training* avec la troupe en place à Shizuoka. Mais Tadashi Suzuki voulut aussi apprendre, dans un jeu d'échanges réciproques et complices, le langage du Teatro Malandro : c'est avec le désir de mieux comprendre la méthode prévalant à la création d'un certain maelstrom fascinant dans les créations d'Omar Porras qu'il avait précisément invité sa troupe. Il voulait savoir comment ce metteur en scène aux couleurs culturelles si variées se préparait avec ses acteurs pour obtenir la précision gestuelle et physique qu'il pouvait voir. De ce fait, il assistait à leurs entraînements pendant *Noces de sang*, il s'intéressait à la façon dont un pas constituait une petite microstructure dans une danse colombienne d'origine africaine qui s'appelle *cumbia*. Il regardait comment, à partir de là, Omar Porras construisait une série de mouvements personnels, mais aussi comment il savait tout aussi bien inventer des déplacements et des sauts à partir du *Sacre du printemps* chorégraphié par Nijinski. Ce qui l'interpelait, c'était cette incroyable maîtrise du désordre, cette apparente *anarchie* dans ses créations et ce ludisme qui contrastent avec la précision des entrées, l'application des rythmes et la rigueur de chaque geste…

Tadashi Suzuki invita Omar Porras et sa troupe l'année suivante, en 2000, pour une nouvelle tournée de *Noces de sang* à Numazu, Hamakita, Oyama et à Toga, puis en 2001 avec *Bakkhantes*. Omar Porras, quant à lui, admirait profondément cet homme comme créateur et comme chercheur. De ses spectacles, il put voir sa réécriture de *Cyrano de Bergerac* dans trois versions, *Madame de Sade* avec Aya Takano, mais aussi par deux fois *Dionysos*, des spectacles sans frontière linguistique où, pour reprendre directement son témoignage, « les corps et l'extrême puissance vocale de l'acteur créent

une atmosphère proche de celle d'un conte, amènent à une certaine féérie. » Quant à son training (qui l'a tant intéressé), il le définit volontiers comme « un système de mouvements, de déplacements et de rythmes, de pas, avec des musiques japonaises et du monde, qui portent l'acteur à une sorte de transe individuelle, sans qu'il ne perde en rien sa précision et sa forte harmonie avec les autres participants. »[7] Ce faisant, Tadashi Suzuki crée toujours, selon Omar Porras, « à la fois une unité et un chœur ou un ensemble qui nous fait parfois penser à une danse tribale, à une danse de guerriers, qui nous introduit dans un monde mythologique » – ce qui le séduisit durablement, lui dont le monde est peuplé de nymphes et de sirènes, de djinns, de dryades et de feux follets.

D'une direction l'autre, la fascination devient fraternité

Sans être un disciple direct de Tadashi Suzuki, Satoshi Miyagi a pu préserver au SPAC depuis 2007 l'importance donnée à l'entraînement et, ce faisant, il a su conserver le lien construit entre l'homme et le sacré. Pour Omar Porras :

> la richesse intellectuelle dans sa création est mise au service d'une pratique extrêmement organique et en même temps très ludique, pour un théâtre populaire. Des exemples récents confirment cela [...] : son mémorable *Macbeth*, son adaptation historique de *Médée* et son *Mahabharata* extrêmement universel. Lui-même étant acteur, il sait apporter à la troupe certains artifices et une profondeur qui fait de ses spectacles des étrangetés directement accessibles.[8]

La collaboration avec ce nouveau directeur commença par des invitations dans le cadre du *Festival Shizuoka under Mt. Fuji* en juin 2007 avec *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht, puis en juillet 2009 avec *Les Fourberies de Scapin* d'après Molière. Puis Satoshi Miyagi fit cette proposition extrêmement stimulante de faire une reprise de *El Don Juan* créé au Théâtre de la Ville, à Paris, en 2005 avec les comédiens japonais de la troupe du SPAC[9] dont Keita

7 *Idem.*
8 *Idem*.
9 La troupe du SPAC fut recomposée par Satoshi Miyagi avec d'anciens comédiens de Tadashi Suzuki comme Tsuyoshi Kijima et Momoyo Tateno et aussi des membres de la compagnie Ku Na'uka que Satoshi Miyagi avait dirigée à Tokyo avant sa prise de direction, comme Micari, Kazunori Abe, Yoneji Ôuchi ou Ayako Terauchi, et d'autres encore, arrivés au SPAC plus tardivement, parfois très jeunes, comme Miyuki Yamamoto, remarquable Roméo à l'automne dernier dans la mise en scène d'Omar Porras.

Mishima dans le rôle titre. Ce fut un véritable défi qui devait faire sentir au directeur du Teatro Malandro combien la métamorphose de la proposition initiale était nécessaire du fait des réalités de la langue japonaise, de la transposition de certaines références, des techniques de jeu des comédiens japonais, de leur énergie et de leur corporéité. Ce spectacle fut réalisé dans une ambiance explosive, les deux troupes travaillant au plateau pour la première fois ensemble pour leur plus grand bonheur à l'une et à l'autre. Toute l'équipe technique et artisanale d'Omar Porras était présente : Fredy Porras refaisait des masques adaptés à chaque comédien japonais, mais l'accessoiriste comme les techniciens étaient aussi de la partie. Nous avions là, dans cet échange de savoir-faire de deux troupes, le socle d'une solide amitié.

Cette saison-là (2010/11), Omar Porras s'est engagé avec le SPAC au-delà du seul plan artistique : lorsque le Japon a été frappé le vendredi 11 mars 2011 par un séisme d'une magnitude de 9 qui a engendré un tsunami, et que l'une des plus grandes centrales nucléaires du monde située à 225 kilomètres au Nord de Tokyo dans la province de Fukushima a été gravement endommagée, il a été l'un des rares artistes d'Europe à confirmer sa participation au *World Theater Festival Under Mt. Fuji* qui se tenait du 4 juin au 3 juillet 2011 à Shizuoka, en un geste de solidarité directe. Il comptait initialement y présenter *Bolivar, fragments d'un rêve*, un spectacle en langue espagnole créé à Châteauvallon en juin 2010 avec neuf autres Colombiens (danseurs, musiciens ou comédiens) – et qui connut une impressionnante tournée en Amérique du Sud. Mais il n'en fut rien. Ses compatriotes préférèrent renoncer à ce projet, et Omar Porras dut reconfigurer en moins de deux semaines sa création initiale de deux heures pour en faire un nouveau spectacle avec l'aide de quatre comédiens japonais (auxquels on peut ajouter le directeur technique du SPAC, Atsushi Muramatsu, et son équipe, mis à contribution sur le plateau pour l'occasion, également comme comédiens). Cette création menée dans une urgence très grande fut un geste d'amour et de solidarité réciproque qui touchèrent grandement Omar Porras et l'équipe du SPAC – pour qui la figure de Bolivar prit une dimension plus universelle de résistance.

Invité ensuite dans le cadre du *World Theater Festival Shizuoka under Mt. Fuji* 2012, *L'Éveil du printemps*[10] a gardé l'écho de ce cri face à l'abandon et au mensonge traversés par les Japonais au moment de l'accident nucléaire à Fukushima. La révolte se déplaçait. Il s'agissait de parler de la jeunesse japonaise via le prisme des années corsetées de la fin du XIXe en Allemagne, de parler d'éveil à l'amour, d'interdits, de pressions sociales et de suicides dans un pays où toutes ces thématiques avaient de fortes résonnances et devant un public scolaire pour une grande part.

La suite de cette histoire d'amour va très vite. Satoshi Miyagi et Omar Porras avaient décidé quelques mois plus tôt de s'engager dans une création commune autour d'un mythe universel, *Roméo et Juliette*. Les répétitions débutèrent au mois d'août 2012 pour une création prévue à l'automne suivant. Là commença l'aventure humaine et artistique mystérieuse de deux troupes associées en un mariage secret de plusieurs mois avec ses fulgurances et ses difficultés. Il fallait faire face à l'écran de la langue japonaise : Omar Porras s'exprimait en espagnol avec son assistante, Fabiana Medina, elle-même colombienne, tandis qu'il parlait en français à son interprète Hiromi Ishikawa qui, elle-même, traduisait en japonais les remarques ou questionnements du metteur en scène avant de repasser du japonais au français. Mais il y avait aussi à résoudre les questions de transpositions culturelles parfois inévitables entre les indications du texte de Shakespeare et le nouveau contexte socio-culturel de sa production. Par exemple, si dans le texte élisabéthain Juliette et Roméo s'échangent des bagues, dans le théâtre d'Omar Porras, l'échange de bagues au Japon n'étant pas signifiant, c'est un *temari* que Juliette offre à Roméo, une sorte de pelote de fils de couleur qui, dans la tradition japonaise, définit et accompagne la jeune fille vierge – une façon de dire que Juliette offre sa virginité et sa vie à Roméo. Pour ce qui est de la mort de Juliette, elle se fait avec sa propre arme, car la tenue traditionnelle de la mariée (aujourd'hui encore) comprend un poignard – qui avait cet usage de se défendre soi-même et de se donner la mort si nécessaire, dans les familles de guerriers. Fort de ce savoir, Omar Porras a donc imaginé que sa Juliette se donne la mort avec son propre poignard, rouge, une couleur traditionnellement ré-

10 Voir *L'Avant-scène théâtre* n° 1310, du 15 octobre 2011.

servée pour les armes appartenant à des femmes. Mais bien des références à la culture japonaise peuvent encore être citées, comme la scène muette ouvrant le spectacle avec un chœur d'hommes poussant un cercueil sur une structure à roulettes, ou les équilibres dans l'espace qui suivent le principe du *wabi sabi*, c'est-à-dire une certaine disposition spirituelle face à la finitude. Les acteurs, en *tabi*, évoluent aussi sur un plateau à la surface extrêmement lisse et réfléchissante, comme des fantômes du théâtre *Nô* : parfois, ils émergent d'un brouillard quasi surnaturel et semblent assortis aux esprits flottants du monde des estampes, quand ils ne s'affrontent pas en des gestes stylisés avec les passes et les armes du *kendo*. D'autres éléments comme la présence de panneaux coulissants, de pins, de bambous et de branches de prunier prophylactiques et apotropaïques participent d'un semblable mouvement, de même que les kimonos à longues manches de certains personnages aux étoffes et ornementations non moins traditionnelles. L'espace de Juliette, assimilable à un *tokonoma*, une alcôve au plancher surélevé en tatami, fait d'elle une sculpture votive de chair et d'os. Dans la scène du cimetière, l'on reconnaît des *sotoba* qui se trouvent sur les sépultures shintô et les silhouettes qui apparaissent sur les écrans évoquent les démons Hyakky qui traversent la nuit, dit-on, au Japon. Le traitement musical aussi est passionnant à observer, se faisant par strates, avec repentirs et nouvelles propositions de tous les continents.

Ce spectacle[11] qui fut un accouchement dans des couleurs linguistiques et culturelles plurielles connut de septembre à décembre 2013 une tournée en Europe impressionnante, de quoi continuer à vivifier l'amitié des deux troupes animées des mêmes idéaux de décentralisation et de théâtre ouvert au plus grand nombre, notamment aux jeunes, avec une même exigence et un même engagement physique dans le training et sur le plateau, toutes deux au croisement des cultures et recherchant la confrontation de traditions théâtrales différentes.

En somme, pour Omar Porras, cette rencontre avec la troupe du SPAC fut et continue d'être extraordinairement féconde et a élargi considérablement son univers. Ce mouvement de porosité fut double, comme il en témoigne volontiers.

11 Voir *L'Avant-scène théâtre* n° 1339 du 1er mars 2013.

> Ce dont les acteurs japonais se sont dépossédés, ils nous l'ont transmis, et vice et versa, ce dont nous nous sommes dépossédés, ils l'ont intégré et je pense que c'est ça vraiment l'*hybridation culturelle*. Je pense que là, nous avons traversé une expérience des plus réelles pour l'un et l'autre groupe.[12]

De fait, dans le cadre de la création artistique, l'hybridation suppose l'utilisation consciente et délibérée de codes, supports, outils, issus de sphères culturelles clairement différenciées, dont chacune est reconnaissable, et dont l'utilisation conjointe produit un effet simultané de reconnaissance et d'étrangeté. Le résultat de cette combinatoire n'est pas simple juxtaposition ou addition ; il n'est donc pas figé, mais en processus. Le cas de l'inspiration du Japon pour Omar Porras dépasse cependant les seules questions esthétiques : « elle est aussi dans le corps, dans la pulsation du cœur des tambours et des pas, et dans le rythme d'une spiritualité théâtrale ».[13]

12 Entretien cité du 3 mai 2014.
13 *Idem.*

Anne Fournier

Ce théâtre purement populaire



“Scandale à Puntila” scène 5 de *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht, monté par le Teatro Malandro en 2007 au Théâtre Forum Meyrin : le Syndicaliste Surkkala est revenu à vélo pour se faire engager, mais Matti le prévient que Maître Puntila est en train de dessoûler et s’il le voit va le chasser, comme les autres ouvriers (derrière la voiture).
Photographie : © Mario del Curto.

Zusammenfassung

«Volkstümlich». Bei Omar Porras hat der Ausdruck seine Wurzeln ebenso im Lebenslauf des Regisseurs, seiner Existenz als Nomade, wie in seinen künstlerischen Bezugspunkten. Das Attribut bedeutet bei ihm ein Verfahren der Verschmelzung oder Hybridisierung. Das Theater ist volkstümlich, wenn es den Geist des Menschen erreicht, seine Essenz, nicht nur seinen Verstand. Den Stil der Verschmelzung verdankt Porras der Begegnung bei seiner Ankunft in Paris mit Ariane Mnouchkine und dem Werk von Antonin Artaud. Seine Weise der Inszenierung ähnelt einem beinahe sakralen Zeichenritual, das auf verschiedene Codes zurückgreift und Verbindungen mit der lateinamerikanischen Tradition herzustellen vermag. Zudem führt er seine ersten Produktionen auf öffentlichen Plätzen oder in der Pariser Metro auf. Zwei Inszenierungen, *Der Besuch der alten Dame* im Jahr 2004 und *Romeo und Julia*, 2012 in Japan realisiert, zeigen diese Beziehung zum volkstümlichen Theater. Beide Produktionen bieten eine eigenständige Ausgestaltung dieser Hybridisierung. Die volkstümliche Kultur repräsentiert ein Mittel oder ein Tor zum Entzücken, ja sogar zum Imaginären. Sie begleitet Figuren wie Claire Zachanassian oder Julia in einer ihrer essentiellen Rollen: die Geister zu befreien. Im ersten Fall geht es darum, bestimmte Bühnencodes mit der Alltagswelt des Zuschauers oder mit heimlich aus anderen Kulturen geschöpften Parallelen zu durchtränken. Im zweiten Fall, bei Julia, ist es die Begegnung zwischen zwei Sprachkulturen und Traditionen, die eine geheimnisvolle Interkulturalität nähren, um an Erinnerungen und an die Bereitschaft des Zuschauers zur Begeisterung zu rühren. Und damit an die Bereitschaft zum Handeln.

Anne Fournier

Ce théâtre purement populaire

> Ce théâtre purement populaire, et non sacré, nous donne une idée extraordinaire du niveau intellectuel d'un peuple qui prend pour fondement de ses réjouissances civiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà.[1]
>
> J'avais un accès direct à la population qui n'était pas confinée dans la file d'attente d'un théâtre.[2]

Dès ses premières créations dans les rues de Paris, Omar Porras a privilégié le métissage de ses origines et de ses inspirations. Engagé avec des pièces de référence, mythes de l'histoire théâtrale universelle, il les imprègne d'un accent populaire, parfois puisé dans d'autres cultures ou d'autres époques, au nom de la mémoire du spectateur

On le croise dans l'une des rues centrales d'Avignon. C'est le grand rendez-vous de juillet. Le metteur en scène détone dans les couleurs de la cité aux murs recouverts d'affiches des festivaliers. Tout de blanc vêtu, un brin dandy, Omar Porras a le geste altier et le timbre de voix exotique de ses héros. De quoi les rendre universels. Noyé dans la foule, il s'en extrait pourtant irrésistiblement. Son théâtre porte l'insigne d'un personnage de carnaval mû par la séduction : Malandro veut baigner de magie une compagnie pour laquelle l'élément moteur semble la communion. Pour Omar Porras, il y a le bagage de sa Colombie natale mais aussi les effluves de ces années vécues en artiste de rue dans les bouches

1 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double,* in *Oeuvres Complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978, p.54.
2 Les citations d'Omar Porras ont été enregistrées lors d'un entretien organisé le 8 juillet 2014 à Avignon.

Riassunto

Nel lavoro di Omar Porras l'aggettivo "popolare" trova riscontro sia nel percorso biografico del regista che nel suo nomadismo e nei suoi punti di riferimento teatrali e implica una serie di operazioni di *métissage* e ibridazione. Il teatro è popolare quando tocca l'essenza dell'essere umano, le sue viscere e non solo il suo intelletto. Il *métissage* di Porras deve molto al suo periodo parigino e in particolare agli incontri con Ariane Mnouchkine e con l'opera di Antonin Artaud. I suoi allestimenti teatrali si avvicinano a rituali quasi sacri, si nutrono di codici e tendono a suscitare connessioni con la tradizione teatrale latino-americana. Parallelamente, Porras allestisce spettacoli nelle piazze o nel metrò di Parigi. *La visita della vecchia signora*, creata nel 2004, e *Romeo e Giulietta*, realizzata in Giappone nel 2012, illustrano in maniera emblematica questo stretto rapporto con la cultura popolare. Entrambe le produzioni propongono esiti originali dell'ibridazione a cui abbiamo fatto riferimento. La cultura popolare è uno strumento, una porta che permette di accedere allo stupore e all'immaginario e pervade figure come Clara Zahanassian o Giulietta, il cui ruolo principale è quello di liberare le menti. In Clara i codici teatrali sono impregnati di elementi della vita quotidiana dello spettatore o di riferimenti attinti furtivamente da altre culture. In Giulietta due diverse culture linguistiche, due tradizioni si incontrano alimentando un'interculturalità enigmatica che sfiora la memoria dello spettatore e ne stimola l'entusiasmo e la partecipazione attiva.

Abstract

The use of the term "popular" to describe Omar Porras has its roots in his biography, his nomadic existence, and his artistic references. "Popular" implies a process of melting, cross-breeding or hybridisation. Theatre can be described as "popular" if it affects not just people's intellect, but their very essence, the human spirit. Porras's "melting-pot" style goes back to his encounters with Ariane Mnouchkine when he first arrived in Paris, and with the work of Antonin Artaud. His approach to mise-en-scène is akin to an almost holy ritual of signs that draws on a variety of codes and forges connections with the Latin American tradition. Not only this, but Porras's first productions were put on in public spaces and the Paris Metro. Two productions, *The Visit* (*Der Besuch der alten Dame*) from 2004 and *Romeo and Juliet*, staged in 2012 in Japan, illustrate the connection with popular culture. Each is an original manifestation of this hybridisation. Popular culture represents an instrument or gateway to wonderment, even the imaginary. It's there alongside the existence of characters such as Clara Zahanassian and Juliet, whose essential roles include liberating the human spirit. In the former case it involves infusing specific stage codes with the day-to-day world of the audience or with parallels surreptitiously drawn from other cultures. In the latter case, Juliet, it's about an encounter between two linguistic cultures and traditions that nourish an enigmatic interculturalism to stir the viewer's memory and willingness to be excited—and their willingness to act.

du métro parisien. « Au théâtre, je livre une multiplicité de signes. Ils s'inscrivent dans l'imaginaire du spectateur dans l'endroit des souvenirs, de sa mémoire. C'est cette richesse qui assure le côté populaire de mon théâtre »[3], confie-t-il.

"Populaire", soit produit par tous et accessible à tous. L'expression a le talent de diviser, en raison de son instrumentalisation idéologique, notamment en Suisse[4], mais aussi en raison des multiples fonctions qu'on a voulu lui affilier. « Je voudrais servir l'idéal du théâtre populaire »[5], a plaidé en 2014 Olivier Py, peu avant l'ouverture de son premier Festival d'Avignon en tant que directeur artistique. Dans le travail d'Omar Porras, l'expression prend une lumière généreuse, signe d'ouverture, sans doute car elle trouve ses racines à la fois dans le parcours de vie du metteur en scène, sa figure de nomade, et dans ses références théâtrales. Celles qu'il a lues ou entendues; celles qu'il a rencontrées. Avec lui, le qualificatif de "populaire" implique avant tout, nous le verrons, des opérations de métissage ou d'hybridation. Il s'accroche à la fois au processus d'énonciation des signes, aux codes utilisés – qu'il s'agisse de la rhétorique du corps ou du sémantisme de la musique – ainsi qu'à leur réception.

Le théâtre est populaire, estime Omar Porras, lorsqu'il atteint l'esprit de l'être humain, la moelle, et non pas uniquement sa raison. Dans *Bolivar : fragments de rêve*, récit de l'exode du révolutionnaire Simon Bolivar monté en 2010, la musique folklorique a fonction de colonne vertébrale, d'abord là pour transmettre la mémoire populaire, raconter la joie ou la peine. La force sublimatoire du chant colombien vallenato dépasse le folklore et donne une valeur universelle aux actes du héros.

Du métro parisien à Antonin Artaud

Mais le métissage de l'œuvre d'Omar Porras doit beaucoup aux rencontres faites lors de son arrivée à Paris au milieu des années quatre-vingts. L'un des premiers phénomènes de théâtre qui marque ce nomade s'appelle Ariane Mnouchkine,

3 *Idem.*
4 Référence faite au débat politique qui a suivi la décision de la Fondation culturelle Pro Helvetia de soutenir la culture populaire avec un programme particulier en 2006. Cette démarche a notamment été vue comme un moyen de dompter les positions de l'UDC, parti de droite désireux de s'approprier cette culture populaire pour en faire un outil idéologique patriotique et exclusif.
5 Olivier Py, *Le Temps*, 21 juin 2014.

découverte à la Cartoucherie avec *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Omar Porras s'identifie à la démarche de l'artiste parisienne même s'il se retrouve face à une langue qu'il ne comprend pas. Il est d'abord observateur, voire contemplateur, d'un travail que lui-même juge d'une « universalité criante »[6], au-delà des inscriptions culturelles variées entre Orient et Occident. Parallèlement il se nourrit des écrits d'Antonin Artaud et de son *Théâtre de la cruauté*[7]. La mise en scène s'apparente alors à un rituel de signes, cérémonial, quasi sacral, nourri de codes et apte à susciter des connexions avec la tradition latino-américaine. « Je suis peut-être plus sensible à cette notion de "populaire" car les premières scènes auxquelles j'ai eu accès sont les places publiques, les parcs, les parvis de Paris. J'avais un contact avec la population qui n'était pas ciblée et orientée dans la queue d'un théâtre », explique Omar Porras. C'est là, dans le métro parisien, qu'il raconte une histoire d'amour de deux paysans sur fond de chansons populaires mexicaines. Démarre alors une ascension dont chaque étape sera l'expression de cette capacité quasi féérique à rendre légers, populaires, les fondements du répertoire théâtral.

La présente analyse choisit de privilégier deux productions, *La Visite de la Vieille Dame* de Friedrich Dürrenmatt, réalisée pour la deuxième fois par Malandro en 2004, et *Roméo et Juliette* de William Shakespeare montée en novembre 2012 au Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), au Japon[8]. Chacune propose une mise en forme originale de cette hybridation, née autour de l'expérience de groupe. L'énergie du plateau, sa force, répond aux aspirations d'un théâtre pour tous, nourri d'un style, d'un montage, à la fois œuvre d'artisan et fruit de rituel. Mais cette sélection de deux pièces ne doit pas occulter la veine qui imprègne en réalité l'ensemble du parcours d'Omar Porras. Il répond ainsi au défi lancé par le théoricien du théâtre Patrice Pavis : « Gageons que, pour se prolonger ou même pour exister, le théâtre interculturel devra retrouver, ou plutôt trouver, le sens de l'humour : ne pas trop se prendre au sérieux, savoir

6 Omar Porras, entretien du 8 juillet 2014, déjà cité.
7 « Les Balinais, qui ont des gestes et une variété de mimiques pour toutes les circonstances de la vie, redonnent à la convention théâtrale son prix supérieur, ils nous démontrent l'efficacité et la valeur supérieurement agissante d'un certain nombre de conventions bien apprises et surtout magistralement appliquées. » Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double,* op. cit., p. 52.
8 Ces deux pièces ont été analysées au moyen des enregistrements vidéo dont dispose la compagnie Teatro Malandro.

plaisanter de soi-même, de ses limites, de son avenir et de ses origines, aussi sacrées soient-elles »[9].

La Visite de la vieille dame

Cette fable d'une ironie et d'un grotesque mordants écrite en 1955 par Friedrich Dürrenmatt relate le retour de Clara Zahanassian, une vieille dame richissime, dans son village natal de Güllen, au bord de la faillite. Elle offre cent milliards contre la vie de l'homme qu'elle a aimé et dont elle veut se venger. Face à cette proposition, les habitants se retrouvent prisonniers du labyrinthe cruel de la bonne conscience. Souvent lue comme une satire de la Suisse, cette pièce devient avec Omar Porras une foire carnavalesque et sans frontière. Il aborde l'un des grands classiques de la littérature théâtrale, nourrit l'universalité de sa fable mais lui façonne une individualité via plusieurs codes qui réveillent la mémoire du spectateur. Le metteur en scène apprécie d'ailleurs chez l'auteur bernois sa proximité avec la terre-mère. « C'est de là que nous venons tous ; Dürrenmatt l'avait compris. Il aimait cette terre, et en cela son écriture est populaire », dit-il.

Sa première *Visite de la vieille dame* en 1993 connaît un triomphe dans le squat genevois du Garage. Onze ans plus tard, le Colombien propose une mise en scène entièrement refondue. La gare de Güllen appartient au patrimoine suisse ; ses hauts parleurs et leurs horaires le rappellent. La scène des acteurs traversant le plateau en file indienne au début de la pièce évoque cette accroche avec délicatesse. Pourtant sa décadence, sa détérioration sociale, l'inscrivent dans un topos universel. Avec des teintes ocres, des jeux d'ombres dégradées, Omar Porras y fait naître un univers de conte, parfois mystique, subliminal, proche aussi des fêtes foraines. Il interprète lui-même la vieille dame, qui entonne une chanson mexicaine lors de son arrivée. Elle aborde ici un thème populaire de la culture hispanophone : la peine d'amour, le cri de douleur d'une femme. Claire Zahanassian sait que sur terre elle ne pourra aimer, vaincue par les obligations sociales.

Très vite la dimension de la farce émerge des costumes mais aussi et surtout du travail sonore. La dame a tiré la sonnette d'alarme pour provoquer l'arrêt qu'elle vou-

9 Patrice Pavis, « Le théâtre interculturel aujourd'hui », dans *Subjekt_Theater: Beiträge zur analytischen Theatralität, Festschrift für Helga Finter zum 65. Geburtstag,* herausgegeben von Gerald Siegmund und Petra Bolte-Picker, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 201.

lait. Exaspéré, le chef de gare la remet à l'ordre avec un accent alémanique marqué. Les mouvements de son bassin trahissent une avidité quasi sexuelle. Ces jeux sur la gestuelle et sur la musique des mots accrochent la fable dans le présent de l'acte théâtral. « L'avantage d'aller chercher l'endroit qu'on peut appeler "populaire" est qu'il s'inscrit dans toute l'universalité du théâtre, dans n'importe quelle région de la planète. Il s'installe ainsi dans l'imaginaire du spectateur », explique Omar Porras. La référence à la culture populaire, à ses rites et à sa musique, permet d'émanciper le texte de tout carcan littéraire : au nom de l'acte théâtral, comme le soulignait Antonin Artaud. À l'universalité de la trahison qui plane même sur la religion – avec les cloches et la voix off – répondent la musique populaire et le dialecte alémanique qui se lient au mythe du mariage, celui de Claire Zahanassian. Car plus la pièce progresse, plus la trahison et l'opportunisme ravageur des villageois se confirment, et plus la tonalité se rapproche des sons qui occupent le quotidien du spectateur : voix off, journalistes TV, talkshows et jeux télévisuels. C'est l'illusion d'une époque, la nôtre, qui sème la mort au nom de la justice et du progrès, voire même de la paix. «Le monde a fait de moi une putain, je veux faire du monde un bordel », vient de prophétiser, seule face au public, Claire Zahanassian, soutenue par un piano électronique.

Omar Porras insiste : « le spectateur peut arriver avec son propre bagage. Les signes que j'envoie vont servir de levier pour permettre des palimpsestes ». Dans cette *Visite de la vieille dame*, ces traces rythment l'universalité du mythe essentiellement via le code musical. Finalement les personnages rencontrés chez Friedrich Dürrenmatt sont avant tout apatrides mais enracinés dans l'illusion du spectateur grâce aux signes de son monde réel. Le metteur en scène genevois réveille une mémoire collective avec un langage capable de convenir à chacun. Car – le reporter clôt la pièce avec cette sentence pour laquelle il a interpellé l'auditeur en plusieurs langues – « c'est la vie, c'est la vie qui écrit les plus belles histoires ».

Roméo et Juliette

L'interculturalité qui met en question ses limites, évoquée précédemment par Patrice Pavis, marque le travail d'Omar Porras. Sa démarche rappelle celle d'un Tadeusz Kantor,

dont le fantastique nourrit une mémoire universelle, comme avec la mort en femme de ménage affairée dans *La Classe morte*. Omar Porras veut accéder à la mythologie qui dort dans l'esprit du spectateur, quelle que soit sa couleur, de Madonna à Roméo, tout ce qui permet de croire en quelque chose de fantastique.

La pièce *Roméo et Juliette* créée en 2012 au Japon est d'abord la conséquence d'une attirance du créateur genevois pour cette partie du monde et sa culture masquée. Il les découvre plus intensément dans les années nonante. Il décide ensuite de collaborer avec le Shizuoka Performing Arts Center pour produire une lecture mêlant les langues, les cultures et les époques autour d'un drame. Cette référence à une culture étrangère veut cimenter la mémoire culturelle et l'identité du groupe, renforcer le caractère universel du drame shakespearien tout en lui conférant une note humoristique. Sa mise en scène réunit le nô, le kabuki et le comique.

D'un côté, les fiancés échangent leur amour au moyen d'un temari, une pelote remise aux jeunes filles vierges dans la tradition japonaise. On se détourne de Shakespeare pour mieux embrasser la culture du pays d'accueil. Dans le même ordre d'idée, l'ouverture du prologue par le choeur se fait avec un poème de Kakinomoto no Hitomaro. Le décor reprend le torii shinto, portail en troncs de pins utilisé pour les temples et le théâtre nô. Omar Porras cultive alors un ton épuré, un effacement de la matière qui révèle avec encore plus d'intensité la profondeur de la poésie de Shakespeare. De l'autre côté, il s'autorise des digressions d'autant plus significatives dans la rhétorique contemporaine. Les valets ou la nourrice puisent souvent dans un langage plus populaire, parfois francophone et bercé de musique moderne inspirée des comédies musicales. L'ensemble devient alors burlesque, soutenu par une gestuelle elle aussi débordante et qui détone avec l'art japonais réputé pour sa sobriété.

Maître de conférence qui a accompagné cette production, Brigitte Prost évoque cette démarche : « Omar Porras parvient à s'approprier les traits d'une culture, sa phénoménologie ou son enveloppe, mais aussi plus profondément son essence et il en rend compte comme un peintre par touches successives, à grands traits ou dans des miniatures d'une grande finesse, parfois même avec des repentirs, car le trait n'est jamais définitif avec lui, mais toujours en devenir, comme un *non finito* sans fin, pour le jeu, le travail de

scénographie, la lumière comme le traitement sonore… »[10] Ces « touches successives » servent ici la confrontation entre deux familles qui elle-même fait référence à celle entre deux cultures. Omar Porras confie deux rôles à des comédiens non japonais, celui du Frère Laurent, le confident de Roméo, et de Paris, le fiancé de Juliette. Ils sont l'Occident colonialiste qui débarque au Japon, désireux d'y apporter la paix, mais confinés à l'échec. Parallèlement, cette lecture insiste sur la ritualisation, le caractère sacré du geste, de sa répétition, très marqué dans la culture japonaise.

Chez Omar Porras, la culture populaire représente un instrument ou une porte vers l'émerveillement, voire l'imaginaire. Elle accompagne l'existence de ces figures que sont Claire Zahanassian ou Juliette, dans l'un de leurs rôles essentiels : libérer les esprits. Pour la première, il s'agit, en guise de digression voire de distanciation brechtienne, d'imprégner certains codes de la scène du monde quotidien du spectateur ou de parallèles puisés dans d'autres cultures linguistiques. Avec la seconde, Juliette, c'est la rencontre entre deux cultures linguistiques et traditions théâtrales qui nourrissent un interculturalisme non pas didactique mais avant tout énigmatique, parfois divertissant, pour caresser une mémoire du spectateur, la vouloir enthousiaste et donc active. Laissons à Omar Porras le soin de conclure : « Nous sommes dans une civilisation du spectacle où on nous fait confondre le sens du populaire avec le populisme, avec la culture de masse. C'est gravissime. Il y a quelque chose de pervers dans ces grands mensonges, ces farces dans les stades qui rassemblent le public. On y perd cette notion de privilège d'appartenir à un grand spectacle intime. Nous devons labourer pour cette utopie. On peut faire de grands spectacles sans perdre notre capacité à prendre des risques. C'est dans ces aventures qu'on invente de nouvelles armes pour combattre ces monstres de la médiatisation. »

10 Brigitte Prost, “Portrait japonisant de Roméo et Juliette”, dans *L'Avant-scène théâtre* n°1339, Paris, mars 2013, p.63.

Beate Hochholdinger-Reiterer und
Géraldine Boesch

Résumé
Riassunto
Abstract
278

Assoziation und Atmosphäre. Omar Porras’ Inszenierung *La Dame de la mer* d’après Henrik Ibsen

279



La Dame de la mer d'après Ibsen au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève,
en octobre 2013 ; dans le décor mobile d'Amélie Kiritzé-Topor, Hilde (Jeanne Pasquier),
Bolette (Sophie Botte) et le proviseur Arnholm (Paul Jeanson).
Photographie : © Marc Vanappelghem.



Résumé

La Dame de la mer de Henrik Ibsen a rarement été jouée en Suisse. Avec ce drame, Omar Porras inscrit le nom du grand auteur dramatique scandinave à son répertoire jusque-là plutôt latin. Le metteur en scène emploie dans ce spectacle comme dans toutes ses productions différents styles de jeu et des influences théâtrales venues de partout dans le monde, qu'il associe à sa manière, de façon unique. La musique, l'éclairage, les décors légers et mobiles ainsi que la perméabilité entre des formes de jeu poétiques et comiques sont quelques-unes des caractéristiques théâtrales responsables de l'atmosphère très particulière de cette évocation. Les différents genres de théâtre ne sont pas utilisés de manière postmoderniste mais existent bien de façon authentique. Porras cherche en effet moins à utiliser le caractère novateur des ressources du théâtre qu'à renforcer l'effet d'harmonie des ambiances désirées. C'est peut-être la raison pour laquelle son théâtre parvient à rassembler petits et grands spectateurs.

Riassunto

Con *La dame de la mer* [La donna del mare] di Henrik Ibsen, pièce poco rappresentata in Svizzera, Omar Porras aggiunge un altro grande nome della letteratura mondiale al proprio repertorio. Nello spettacolo il regista ricorre agli stili di recitazione e agli influssi teatrali più disparati, mescolandoli in modo intuitivo. Si affida ad elementi teatrali quali la musica, le luci, la scenografia o anche all'alternanza fra registro retorico e comico per evocare l'atmosfera voluta. I diversi stili e generi teatrali non vengono adottati in modo ludico, postmoderno, bensì autentico. Porras non è interessato a un utilizzo innovativo delle tecniche teatrali; con il loro ausilio intende piuttosto rafforzare la congruenza dell'atmosfera desiderata. Probabilmente questa è la ragione per la quale il suo teatro riesce ad entusiasmare spettatori di tutte le età.

Abstract

In directing *The Lady from the Sea*, a Henrik Ibsen play rarely performed in Switzerland, Omar Porras once again takes on a great name in world literature. He brings a wide array of acting techniques and theatrical styles from around the world to this production and blends them associatively. Music, light and décor as well as shifts between rhetorical and comedic styles of acting are the theatrical elements with which he creates dramatic atmosphere. These various styles are employed authentically, not allusively. Porras's primary aim is less an innovative use of theatrical resources, than to employ these resources in reinforceing the atmospheric effect he wants to create on stage. This is perhaps why Porras's theatre succeeds in uniting young and old.

Beate Hochholdinger-Reiterer und Géraldine Boesch

Assoziation und Atmosphäre. Omar Porras' Inszenierung *La Dame de la mer* d'après Henrik Ibsen

Inmitten der vollständig leeren Bühne befindet sich ein grosser Flügel. Ein Pianist (Didier Puntos) im Frack betritt die Bühne, verneigt sich und beginnt damit, Wolfgang Amadeus Mozarts *Fantasie in d-Moll* zu spielen. Wäre die Bühne nicht in tiefblaues Licht gehüllt, würde man sich in einem klassischen Konzertsaal wähnen. Nach einigen Minuten bewegt sich von der rechten Seite langsam ein kleiner leuchtender Kreis auf das Instrument und seinen Spieler zu. Wie ein Irrlicht erscheint in der Ganzkörpermaske eines Trolls der Darsteller des Lyngstrand (François Praud), der mit einem für das traditionelle deutschsprachige Regietheater typischen semantischen Bruch, das Notenheft betrachtend, Text aus Ibsens *La dame de la mer* spricht: «Vous êtes peintre?»[1] Während des Gesprächs mit Lyngstrand mutiert die Rolle des Pianisten in jene des Ballested. Nach dessen Abgang übernimmt Lyngstrand das Klavierspiel. Innerhalb weniger Sekunden wechselt der melancholische Auftakt zu Duke Ellingtons Jazzversion der *Peer Gynt-Suiten* von Edvard Grieg, welche die offene Verwandlung des Bühnenbildes einleitet. Ein Hausfragment mit bühnenrealistischen Attributen gleitet von der Seitenbühne herein und bietet die Auftrittsmöglichkeit für Bolette (Sophie Botte), die älteste Tochter aus Wangels (Serge Martin) erster Ehe. Wie

1 Henrik Ibsen, *La dame de la mer*. Texte français de Marco Sabbatini (d'après les traductions de M. Prozor, Ad. Chennevière et C. Johansen). Adaptation d'Omar Porras et Marco Sabbatini. o. O., o. J., S. 3.
Material zur Inszenierung sowie eine Aufzeichnung der Aufführung wurden uns freundlicherweise von Teatro Malandro zur Verfügung gestellt.

ihre adoleszente Schwester Hilde (Jeanne Pasquier) und ihre Stiefmutter Ellida (Olivia Dalric) ist sie im Stile der 1960er Jahre[2] kostümiert und übernimmt den ‹swinging style› der Jazzversion in ihr Bewegungsmuster.

Diese Exposition der Aufführung legt die konzeptionellen Grundlinien für Porras' Inszenierung offen: Die Zeit der Handlung wird in die 1960er Jahre transferiert. Musik, Licht, Bühnenausstattung sowie der Wechsel zwischen rhetorischem und komödiantischem Schauspielstil[3] sind die theatralen Elemente, welche für die Evokation von Atmosphärischem verantwortlich sind. Porras wählt die 1960er Jahre als zeitlichen Kontext, weil diese wie die Entstehungszeit von Ibsens Stück, das ausgehende 19. Jahrhundert, in Bezug auf die Frauenemanzipation grundlegende gesellschaftliche Umbruchszeiten darstellten. Während Ibsens Stücke im Umfeld der ersten Frauenbewegung entstanden sind, lassen sich die Referenzen auf die 1960er Jahre in Porras' Inszenierung mit der zweiten, der Neuen Frauenbewegung in Verbindung bringen. Da sich die politischen Anliegen der ersten und zweiten Frauenbewegung unterscheiden, wird nicht evident, welchen Zweck die vorgenommene Adaption verfolgt. Porras ist zu sehr am Bildhaften und Atmosphärischen interessiert, um aus der gesellschaftspolitischen Analogie einen konzeptionellen Mehrwert zu generieren – ein Bezug zur unmittelbaren Gegenwart ist ebenfalls nicht erkennbar. Sehr wohl lässt sich die zeitliche Transferierung aus Porras' spezifischer Arbeitsweise erklären. In einem Interview, das im Programmheft zu *La dame de la mer* abgedruckt ist, erläutert Porras sein Kunst- und Theaterverständnis:

> Plus que jamais, je pense que l'art – et le théâtre en particulier – est devenu le terrain du métissage, comme un vivier de nouvelles cultures. Dans mon théâtre, on ne peut pas parler d'identité, mais d'identités. À une époque, j'utilisais beaucoup le mot de métissage, et puis de créolisation. Mais je pense au fond qu'il s'agit de quelque chose de moins lié à la pensée, c'est-à-dire d'hybridation : cette possibilité de laisser les pores de notre peau ouverts pour être pénétré de tout ce qu'on respire, de tout ce qui contamine.[4]

2 In zahlreichen Rezensionen wird die Aufführung mit Musicals der 1950er Jahre assoziiert. Doch sowohl die Kostüme wie auch die Wahl der Jazzversion Duke Ellingtons verweisen auf die 1960er Jahre.
3 Vgl. Gerda Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Band 1. Leipzig 2012.
4 Teatro Malandro u. Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, Programmheft *La dame de la mer*. Genf 2013, o. S.

Der Regisseur bedient sich für seine Inszenierungen unterschiedlichster Spiel- und Theaterstile aus aller Welt, welche er assoziativ miteinander vermengt. Ein gewichtiger Einfluss ist hierbei die Musik, sie ist in Porras Inszenierungen omnipräsent.

Der zu Beginn etablierte Konzertflügel bleibt während der gesamten Aufführung von *La dame de la mer* auf der Bühne präsent und verweist auf die fundamentale Bedeutung der Musik auch in dieser Arbeit. Die verwendeten musikalischen Einlagen würden das Bühnengeschehen begleiten, wie Didier Puntos in seinem Kommentar zum «Making-of» der Inszenierung erläutert.[5] Von einer rein begleitenden Funktion der Musik kann jedoch nicht die Rede sein – aus ihr entstehen die einzelnen Szenen, sie diktiert gewissermassen Rhythmus und Choreographie. Der Musikeinsatz erfolgt vornehmlich affirmativ, nicht kontrastierend oder ironisierend. So definiert der beschwingte Rhythmus von Ellingtons Jazzinterpretationen die komödiantischen Einlagen in den beiden ersten Akten. Mit dem Erscheinen des mystischen Seemanns (alternierend dargestellt von den Sängern Philippe Cantor und Benoît Capt), welcher aus dem Publikum auftretend *Den Leiermann* aus Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise* singt, herrscht trotz hoch emotionaler Dialoge ein statischer Spielgestus vor, der mit der monotonen Melodie korrespondiert.

La dame de la mer wurde im Rahmen des *Wagner Geneva Festival* 2013 aufgeführt, da das Drama Parallelen zu Richard Wagners *Der Fliegende Holländer* aufweist.[6] Sowohl Ibsen als auch Wagner suchen in ihren Werken anhand von Mythen und Legenden nach nationalen Wurzeln, wofür Ibsens *Peer Gynt* oder Wagners *Ring des Nibelungen* beispielhaft sind. Porras verwendet in seiner Inszenierung zwar an keiner Stelle von Wagner komponierte Musik, im Gegensatz zur Boufonnerie vergangener Produktionen betont er in seiner Version von *La dame de la mer* allerdings die Nähe zur Oper.

Die Funktion der Musik in Porras’ Inszenierung variiert zwischen szenischem Impulsgeber und affirmativer Untermalung im Stile filmmusikalischer Kompositionen. Wenn Studienrat Arnholm (Paul Jeanson) Bolette einen Heiratsantrag macht, wird durch exzessiven Musikeinsatz

5 Vgl. Aufzeichnung der Inszenierung und »Making-of» *La dame de la mer*. Regie: Teatro Malandro, Timecode: 2:21:05.
6 Vgl. Teatro Malandro u. Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, Programmheft *La dame de la mer*. Genf 2013, o. S.

und symbolträchtige Beleuchtung die Szene intensiviert und auf diese Weise grosses Mainstream-Kino der Marke Hollywood imitiert, wobei mit melodramatischem Kitsch nicht gespart wird.

Neben Musik und Licht (Mathias Roche) sind selbstverständlich auch das Bühnenbild und die Ausstattung (Amélie Kiritzé-Topor, Coralie Sanvoisin) für die Stimmungsgestaltung essentiell. Porras benutzt konventionelle Symbole, um die Zuschauenden in eine Parallelwelt zu entführen: So gibt beispielsweise ein Fisch statt einem Hahn auf dem Dach die Windrichtung an. Ellidas Haare, die sie zu Beginn der Aufführung in einem Haarknoten domestiziert, nach Auftreten des Seemannes jedoch wallend offen trägt, sind mit maritimem Blau durchzogen. Ihre Annäherung an den einstigen Geliebten wird durch idente Reisemäntel unterstrichen, bevor sie sich freiwillig gegen diesen und für ihren Ehemann entscheidet.

Im Vergleich zu früheren Inszenierungen ist die Ausstattung in *La dame de la mer* verhältnismässig zurückhaltend, um den behutsam bearbeiteten Text nicht einzuengen.

> Omar aime répandre beaucoup de signes sur les éléments visuels, mais il nous a semblé que pour ce projet, il fallait purifier, épurer l'image pour laisser plus de place au jeu des comédiens et au texte d'Ibsen, en restant très simple et essentiel.[7]

Ibsens Text scheint fast unberührt, obschon er von drei auf zwei Stunden gekürzt und die Fünf-Akte-Struktur aufgebrochen wurde. Dies betont die schlichte Poesie des Dramas, jedoch bleibt das Politische des Textes hinter dem rhetorischen und komödiantischen Stil der Schauspielenden zurück. Porras ist nicht an einer psychologischen Deutung des Stücks interessiert, er fokussiert vielmehr auf das Mystische, Irrationale und Traumhafte. Die in Ibsens Text angelegte Spannung zwischen Realität und Fiktion ist in Porras' Inszenierung nicht spürbar, da den Figuren – allen voran Lyngstrand als Trollwesen – Surreales anhaftet. Damit wird der in Ibsens Stück angelegten symbolischen Dimension, welche in dessen späten Stücken verstärkt zu bemerken ist, der Vorzug gegeben. Die für Porras' frühere Inszenierungen typischen selbstgebastelten Halbmasken der Commedia dell'Arte wurden zu Gunsten von Ganzkörpermasken einge-

7 Teatro Malandro et Théâtre de Carouge-Atelier de Genève, *Dossier pédagogique*. Genf 2013, S. 30.

tauscht, der überbordende Stil ist jedoch auch in *La dame de la mer* erhalten geblieben. Das Pathos erscheint innerhalb der Szenen, welche einer geradlinigen narrativen Struktur folgen, ungebrochen, während einzelne Szenen teilweise ironisierend auf vergangene verweisen bzw. melodramatische mit komödiantisch-ironischen kontrastiert werden.

Inspiriert von den surrealen Werken Marc Chagalls und den fantastischen Gemälden von Francisco de Goya sowie beeinflusst vom Bildertheater Robert Wilsons entstanden unter Porras' Regie immer wieder bildgewaltige Inszenierungen, die mit dem Einsatz vieler Theatermittel die Zuschauenden begeisterten.[8] Das Publikum der von Porras 1990 in Genf gegründeten Theatergruppe Teatro Malandro ist vornehmlich ein westschweizerisches. Trotz der internationalen Ausstrahlung der Gruppe, welche unter anderem bereits nach Deutschland, Frankreich, Belgien, Italien, Grossbritannien, Nord- und Südamerika und Japan eingeladen wurde, ist sie jenseits des ‹Röstigrabens› kaum bekannt. Zu erklären ist dieser Umstand unter anderem dadurch, dass über Porras' Arbeiten vornehmlich in den französischsprachigen Schweizer Medien berichtet wurde – es finden sich nur wenige Rezensionen auf Deutsch oder Italienisch. Porras' Gruppe stellt diesbezüglich keinen Einzelfall dar. Über das Theatergeschehen in der französischsprachigen Schweiz wird in Deutschschweizer Medien generell nur wenig geschrieben. Auch die wissenschaftliche Aufarbeitung von Theater in der Romandie ist bisher unterrepräsentiert.[9]

Mit der Inszenierung von *La dame de la mer*, einem in der Schweiz selten aufgeführten Stück, wurde Porras zum ersten Schweizer Theatertreffen 2014 eingeladen. Während die französischsprachige Presse die Inszenierung einstimmig mit ähnlichem Vokabular feiert – die schärfste Kritik bemängelt, dass es der Inszenierung etwas an Leichtigkeit

8 Jean-Olivier Curdy, «Ressentir le besoin, cela peut générer un immense élan créatif.» In: *La Liberté/Le Courier Fribourg*, 03.09.1994. «Ma façon de voir le théâtre est sans doute très proche de la peinture, parce qu'une peinture dépourvue de sons, de rythme, de mouvement n'a pas véritablement d'autre sens que l'illustration où la décoration.»
9 Bernard Bengloan, *La Muette. Le Théâtre en Suisse Romande 1960–1992*. Lausanne 1994, S. 126: «Puisqu'il n'existe aucune histoire du théâtre romand. Pas de trace.» Es gibt jedoch einige wenige Publikationen explizit zu Theater in der Romandie. Vgl. bspw.: Anne-Catherine Sutermeister, *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*. Lausanne 2000; Alain Clavien; Claude Hauser; François Vallotton (eds.), *Théâtre et scènes politiques*. Lausanne 2014.

mangle[10] – sind in den Deutschschweizer Medien deutlich kritischere Stimmen auszumachen.[11] So wirke Porras' Theater mit seiner «religiösen Ethik exotisch»[12] und sei von «grosse[m], beinah pathetische[m] Ernst getragen»[13]. Tatsächlich ist es das Pathos, welches in den meisten deutschsprachigen Kritiken als ungewohnt empfunden wurde – es sei auf «deutschsprachigen Bühnen sehr fremd geworden»[14]. Gleichwohl hat *La Dame de la mer* den Publikumspreis des 1. Schweizer Theatertreffens für die beste Bühnenausstattung gewonnen.

Die von Porras benutzen Theaterstile werden ungebrochen angewendet und nicht zitathaft eingesetzt. Ironie im Pathos oder in der Melodramatik fehlt oder wird vom deutschsprachig sozialisierten Publikum nicht als solche erkannt. Da das körperbetonte Spiel der Darstellenden sowie die visuellen und akustischen Reize viel Aufmerksamkeit fordern, bleibt den Zuschauenden kaum Kapazität für eine Reflexion des Bühnengeschehens. Dem entspricht, dass sie ihrerseits keine eigene Imaginationsleistung erbringen müssen. Generell ist festzuhalten, dass Porras nicht um einen innovativen Einsatz von Theatermitteln bemüht ist, sondern diese vor allem zur kongruenten Wirkung der jeweils gewünschten Atmosphäre verstärkend einsetzt. Möglicherweise ist dies der Grund, warum Porras' Theater Jung und Alt zu vereinen vermag und zu einem «théâtre populaire comme l'est la messe, servie à tous» wird.[15] Es wird sich zeigen, ob durch die Auszeichnung von Omar Porras mit dem *Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring* 2014 das Teatro Malandro über die frankophone Schweiz hinaus neues Publikum erreicht.

10 Vgl. Marie-Pierre Genecand, «Omar Porras prend le large avec Ibsen». In: *Le Temps*, 24.10.2013. In: http://www.letemps.ch/Page/Uuid/38517d52-3c08-11e3-822b-e4af22f427b0/Omar_Porras_prend_le_large_avec_Ibsen. Stand: 12.08.2014.

11 Vgl. bspw.: Alexandra Kedves, «Schräger geht es nicht?». In: *Tagesanzeiger*, 31.05.2014. In: http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/Schraeger-geht-es-nicht/story/12748940?track. Stand: 12.08.2014. «Wenn Porras derzeit in der Schweiz der beste seiner Zunft sein soll, stellen sich ungemütliche Fragen. Etwa: schräger, schärfer, relevanter geht es nicht?»

12 Andreas Kläui, «Das erste ‹Schweizer Theatertreffen›. Ein Land, eine Bühne». SRF online, 23.05.2014. In: http://www.srf.ch/kultur/buehne/das-erste-schweizer-theatertreffen-ein-land-eine-buehne. Stand: 12.08.2014.

13 Andreas Kläui, «Cinecittà am Fjord». In: *NZZ*, 30.05.2014. In: http://www.nzz.ch/aktuell/zuerich/zuercher_kultur/cinecitta-am-fjord-1.18312034. Stand: 12.08.2014.

14 *Ibidem*.

15 Bernadette Pidoux, «L'Anti-théâtre d'Omar Porras». In: *L'Hebdo*, 04.08.1994.

Claire Renaud
en collaboration avec Joël Aguet



Clara Zahanassian, la vieille dame (Omar Porras) : « Le monde
a fait de moi une putain, je vais faire du monde un bordel »
(*La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt, acte 3) ; 2e version de mise
en scène d'Omar Porras, en janvier 2004 au Théâtre Forum Meyrin.
Photographie : © Jean-Paul Lozouet.

Claire Renaud
en collaboration avec Joël Aguet

Un artisanat du rêve : le théâtre d'Omar Porras

Il y a peu de représentations théâtrales dont je me souvienne longtemps après. La plupart d'entre elles ont été mises en scène par Omar Porras.

Que se passe-t-il de si particulier dans ses spectacles ? Qu'est-ce qui provoque, pour moi comme pour un important public, une "fidélité" à ce metteur en scène ? Le mystère de cette magie scénique peut-il être approché ou vaut-il mieux ne pas trop s'interroger sur ce qui fait vibrer au risque de rester à jamais indifférent ? Aussi loin que je me souvienne, je suis chaque fois émue et éblouie. Aucune photographie en elle-même n'a cet effet. Par contre, même une mauvaise reproduction sur un vieil article de journal peut suffire à me rappeler des fragments du spectacle évoqué, des rythmes, des sons, des ambiances, des couleurs et je passe à nouveau par tous les états d'âme.

Je me souviens par exemple de ce personnage engoncé dans une large robe blanche, enrubannée de tulle, et marchant avec une canne qui dit : « Le monde a fait de moi une putain, je veux faire du monde un bordel. »[1] La phrase résonne encore avec cet accent qui chante, un accent qui vient d'ailleurs… Pourquoi ? Qu'est-ce qui me parle encore dans ce fragment ? un cas extrême, énorme et drôle de vengeance féminine ? l'expression de la douleur d'un amour mort ? c'était un homme qui jouait cette femme : Omar Porras lui-même. Est-ce cette trangression qui m'a marquée ?

1 Friedrich Dürrenmatt, *La Visite de la vieille dame*, au Théâtre du Garage, à Genève en 1993.

Zusammenfassung

Die Autorin hält fest, dass die Erinnerungen an Theateraufführungen von Omar Porras für sie als Zuschauerin in besonderem Masse nachhaltig sind, und sie geht den Gründen dafür nach. In zahlreichen Beispielen stellt sie fest, dass es eine Konstante in den Aufführungen, die sie gesehen hat, gibt, nämlich die eines ausserordentlichen Reichtums, sei es im kraftvollen Ausdruck der Bilder und der Musik oder in der Vielfalt von Bezügen aller Art. Die Autorin verfolgt eine poetische Spur: Sie legt nahe, dass die Sensibilität und die emotionale Kraft, die bei jeder Aufführung freigesetzt werden, sich mit den aufgerufenen Elementen so sehr verbinden, dass danach im Alltag ein gewöhnlicher Blick oder irgendein anderer Hinweis auf einen Moment des Schauspiels auf dieses verweist, und zwar noch für sehr lange Zeit. Die grosse Anzahl dieser Bezüge, Bilder und musikalischer Elemente und entsprechend die vielen Möglichkeiten, sich etwas ins Gedächtnis zu rufen, wecken also häufig Erinnerungen. Und daher bleiben diese Theatermomente im Gedächtnis sehr lebendig.

Riassunto

Nella sua memoria di spettatrice, l'autrice del presente contributo constata una forte persistenza dei ricordi relativi alle produzioni teatrali di Omar Porras e si interroga sulle ragioni di questo fenomeno. Basandosi su numerosi esempi tratti dagli spettacoli a cui ha assistito, riscontra una grande ricchezza sul piano della forza delle immagini e della musica come pure per quanto riguarda la molteplicità di riferimenti di vario genere. Seguendo una pista poetica, suggerisce che la propria sensibilità e la potenza emotiva sprigionata dagli spettacoli si fondono a tal punto con gli elementi evocati che, in seguito, nella vita quotidiana la semplice vista o un'allusione qualunque a una di queste referenze, che lei ha collegato a un momento particolare di un determinato spettacolo, rinvia anche dopo molto tempo a quest'ultimo. La moltitudine di elementi e dunque di occasioni per ricordarsene provocherebbe una frequente reminescenza e quindi una memoria particolarmente viva di questi momenti di fruizione teatrale.

Abstract

In her memoirs as a theatregoer, the author describes the way Omar Porras's theatrical productions have been particularly persistent in her memory, and wonders why this might be. She gives numerous examples to describe the unique richness of the productions she has seen, in terms of both the power of their images and music, and the multiplicity of references at all levels. Continuing in a poetic vein, she suggests that her sensibility, combined with the emotional force unleashed by each of Porras's productions, becomes so intermingled with the elements evoked that even a long time afterwards, in everyday life, the mere sight of or allusion to one of the references she associates with a production takes her straight back to that moment in the theatre. With so many elements there are many occasions for this, which is why her memories of these moments of theatre are so vivid.

Beaucoup de choses se passent sur scène dans les spectacles du Teatro Malandro, sa compagnie. Il y a peu de moments vides. En général, même les changements de décor font partie de la pièce et ce sont les comédiens qui en font un jeu, qui se les approprient. Alors est-ce cela, cette complétude, qui permettrait à chacun d'y trouver de quoi être impressionné ? un théâtre pour tous les goûts qui satisferait tout le monde ? En fait, tout semble si précisément choisi et lié ensemble que malgré l'abondance des sources le résultat sur scène compose un ensemble très solide et plaisant pour beaucoup.

Si ce ne sont des thématiques racoleuses qui séduisent, seraient-ce au contraire les ruptures, l'inattendu ? Je me souviens précisément de moments de jeu qui m'ont surprise. Dans *La Périchole* d'Offenbach[2], une des chanteuses a fait une démonstration de flamenco en dansant devant le rideau fermé, avec pour partenaire son balai. C'est un pianiste qui ouvre *La Dame de la mer* d'Ibsen[3] en jouant des pièces musicales du milieu du XXe siècle et ce presque jusqu'au bout. Le marin dans cette pièce est un ténor qui ne séduit pas seulement Ellida mais tout le public avec sa voix. Le personnage de la Reine de la Nuit[4] surgit du plafond du Grand Théâtre de Genève pour chanter son aria si célèbre. Dans *Roméo et Juliette*[5], les comédiens, pour la plupart japonais, déplacent les décors, les arbres en l'occurrence, créant un nouveau jeu. À un moment, l'un d'eux s'adresse aux spectateurs sous le prétexte qu'il ne comprend pas le français, étant japonais. En réalité, le spectateur est souvent pris à partie dans les représentations et participe à la performance théâtrale. Si je repense à *Ubu roi* que j'ai vu en 1991 au Garage[6], je ressens encore le plaisir des comédiens servant à boire aux spectateurs à qui Ubu faisait promettre de bien payer leurs impôts… dans une perspective virevoltante de théâtre dans le théâtre.

Oser la transgression

Dans les spectacles du Teatro Malandro les comédiens font davantage que jouer : ils chantent, ils dansent, ils habitent

2 Jacques Offenbach, *La Périchole* présentée au Métropole de Lausanne en 2009.
3 Henrik Ibsen, *La Dame de la mer* au Théâtre de Carouge, en 2013.
4 Wolfgang Amadeus Mozart, *La Flûte enchantée* au Grand Théâtre de Genève, en 2008.
5 William Shakespeare, *Roméo et Juliette* à la Cité Bleue à Genève en 2013.
6 Alfred Jarry, *Ubu roi* au Théâtre du Garage, à Genève, en 1991.

le texte avec des touches personnelles. Ils vont au-delà de l'œuvre. Il y a risque de surjouer ou de tourner en pastiche, mais ils n'en font jamais trop : chaque geste, chaque posture, chaque expression a un sens, rien n'est inutile ou superflu. Sans cette rigueur, l'éphémère de la représentation ne survivrait pas dans nos têtes, les impressions s'effaceraient.

Après la représentation de *L'Éveil du printemps*[7], un sentiment de mélancolie dominait : à la sortie, on voyait que le public avait été touché. Était-ce la dureté du sujet, montrant le désespoir des adolescents, ou l'effroi de constater qu'il est toujours d'actualité ? Car ce texte écrit à la fin du XIXe siècle, en pleine époque de puritanisme triomphant, apparaissait, dans cette mise en scène d'élans juvéniles sur terre battue, tristement contemporain dans notre société bien-pensante.

Lorsque je pense aux spectacles d'Omar Porras, la couleur me vient immédiatement à l'esprit. J'aurais envie de prendre une photo de chaque scène, qui est comme un tableau à contempler, avec des références à des peintres, des écoles, des œuvres. Dans *Ay! QuiXote*[8], par exemple, le clair obscur évoque Zurbarán (pour n'en citer qu'un). Dans *La Dame de la mer*, les jeux de lumière rappellent les tableaux d'Edvard Munch. Dans *Ubu roi*, je pense aux affiches républicaines espagnoles des années trente ; dans *Roméo et Juliette*, l'esthétique onirique est poussée à l'extrême et si l'ambiance de Vérone est remplacée par celle du Japon, ses couleurs et sa lumière, la façon dont dansent les corps agit comme autant de références qui ressuscitent le mythe. Alors, est-ce cette qualité picturale qui permet aux images des spectacles de Porras de rester dans la tête ?

En tous les cas, cela n'est pas seulement de l'ordre de la peinture. Chaque réalisation est sertie de références à d'autres formes artistiques – dont le cinéma, la poésie, la musique. De Charlot (*Ubu roi*) à des films de flamenco (*Noces de sang*) ou des plans d'Andreï Tarkovski (*La Dame de la mer),* les échos à d'autres artistes et d'autres œuvres placent les spectacles d'Omar Porras dans une constellation de créations d'envergure internationale. La musique surtout participe à la poésie de l'instant. Je n'oublie pas l'infinie tristesse de la fiancée lorsqu'elle revêt sa robe de mariée sur un air de Milonga dans *Noce de sang*[9] ou un air de Grieg pour

7 Frank Wedekind, *L'Éveil du printemps* au Théâtre Forum Meyrin, en 2011.
8 Miguel de Cervantes, *Ay! QuiXote* au Forum de Meyrin, en 2011.
9 Federico Garcia Lorca, *Noces de sang* à la Comédie de Genève, en 1997.

Peer Gynt revisité dans *Ay ! Quixote*. Même un simple air de guitare flamenca ou d'accordéon rythme une pièce et lui donne un supplément d'âme. Résonne encore des profondeurs le chant en japonais qui marque de sa touche funèbre la fin de *Roméo et Juliette*. Les décors fantasmagoriques et les costumes contribuent à l'évasion. Dans *La Flûte enchantée*, je revois la forêt féerique avec un cerf et aussi les plumes étonnantes de Papageno et Papagena. Dans *Les Fourberies de Scapin*[10], les maquillages sont si prononcés qu'on peut penser à des masques. L'effet comique crée une ambiance festive et joyeuse.

Toute cette richesse de références ne fait pas qu'éblouir : elle aide à rendre persistant le souvenir de chaque spectacle. Ainsi, je vois un fil et soudain ressurgit celui du cheval squelettique de *Ay! Quixote*, si fragile, onirique et artisanal. Ubu au manteau lourd et coloré portait un masque brun cacao avec un bec très protubérant qui évoquait pour moi une figure ressurgie des civilisation maya (et l'extraction de la langue dont il parlait me rapprochait aussi d'horribles sacrifices de ce même monde) : voir un livre historique sur ces rites évoque ainsi immédiatement l'*Ubu roi* de Malandro. De même une architecture de Gaudi me ramène parmi les maisons rondes et sans angle dans des tons un peu mauves de *La Périchole*.

Et le texte ? Il n'est pas noyé, ni déconstruit, ni murmuré en fond de scène, perdu pour le spectateur à des distances infranchissables. Je le reçois, intégral et net. Souvent même, je l'ai redécouvert, parce que devenu plus acccessible sous d'autres formes, avec parfois des notes humoristiques qui provoquent le rire général : « Un homme est un homme, voici mon corps ! Partagez-le ! »[11] Les comédiens vivent le texte et longtemps après, on se souvient encore de « hasta la victoria siempre » dans *La Périchole* ou d'un des comédien japonais du *Roméo et Juliette* affirmant « je sais le français », ses seuls mots dans cette langue, ou du père de Juliette qui adopte le même timbre de voix qu'elle : malgré le sérieux des pièces classiques, les accents coquins ou enfantins, l'humour ou les détentes sont rafraîchissants.

Notre imaginaire se mobilise grâce au théâtre d'Omar Porras, parce qu'il convoque de fortes références musicales, picturales, historiques, matérielles ou rêvées et

10 Molière, *Les Fourberies de Scapin* au Forum de Meyrin, en 2009.
11 Tirso de Molina, *El Don Juan* au Théâtre de Vidy, en 2005.

ajoute une part émotionnelle neuve. Nous naviguons dans notre esprit en Espagne, au Japon, en Colombie ou en Norvège, dans un monde qui n'existe qu'au théâtre mais dont le capitaine reconfigure nos multiples références à travers un parcours sensible impressionnant. Si l'on y songe, un nombre incroyable d'images surgissent longtemps après comme des flashs… retenus de nos expériences de simple spectateur, à travers le temps, les soucis du quotidien, par la grâce d'une poésie du moment : « certains soirs où le cœur se détend, comment nierais-je ce monde dont j'éprouve la puissance et les forces ? »[12] Ainsi, lorsque nous recroisons un élément ou l'autre, un Zurbarán ou un fil, s'ouvre à nouveau une porte qui nous remémore notre souvenir de spectateur et le ravive. C'est sans doute pour cela que les spectacles d'Omar Porras nous restent si présents.

12 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", tome I, 2006 (1942), p. 112.



Don Perlimplin (Bastien Semenzato) et la
Mère (Simone Schnyder) dans *Don Perlimplin*
d'après Garcia Lorca, mis en scène en 2004
par Omar Porras à la Manufacture à Lausanne.
Photographie : © Mathias Roche.

Bastien Semenzato

À l'école avec Omar Porras

Durant l'année inaugurale de la toute nouvelle HETSR[1], en 2004, on annonça en grande pompe et avec une insigne fierté à ma promotion que notre spectacle de fin de 1ère (qui servirait aussi, on le comprit rapidement, de tournée promotionnelle pour notre école flambant neuve)[2], serait dirigé par Omar Porras et son Teatro Malandro.

Je me souviens du débarquement, dans nos murs à la peinture encore immaculée, de ces artisans hauts en couleur avec leurs malles et leurs chapeaux. Je me souviens du réfectoire et de son babyfoot aussitôt transformés en atelier couture et en zone d'exposition pour les précieux masques ; et des canettes vides réquisitionnées pour devenir des gobos psychédéliques bientôt fixés sur les projecteurs qui semblaient déjà, comme par magie, être pointés sur le maître.

Je me souviens de lui, accompagné d'une canne au pommeau nacré – ou peut-être s'agissait-il plus simplement d'un bâton ? –, debout face à nous assis à même le sol. Il nous racontait de multiples anecdotes, qui passaient des marathons colombiens au métro parisien ou à un garage genevois, et dont les chutes toujours drôles et sensationnelles étaient savamment ponctuées par ledit bâton – ou par ladite canne.

Ces anecdotes, selon un membre du Teatro Malandro qui tient à garder l'anonymat, n'étaient pas toujours véridiques, ou à cent pour cent personnelles – ni même parfois complètement à propos, maintenant que j'y pense… Mais

1 Haute École de Théâtre en Suisse Romande, nouvelle école ouverte à l'automne 2003 qui prenait le relais des deux sections dramatiques des Conservatoires de Genève et de Lausanne.
2 Omar Porras a mené l'atelier-spectacle de première année de la première volée de la HETSR : le résultat, *Don Perlimplin* d'après *Les Amours de Don Perlimplin avec Bélise en son jardin* de Federico Garcia Lorca, a tourné dans plusieurs théâtres romands, dont la Comédie de Genève le 19 octobre 2004.

la magie opérait et l'enthousiasme sous le bras nous reprenions le travail, pleins de foi en nos propositions timides, oubliant nos courbatures.

Je me souviens de séances de condition physique rythmées par le bâton, censées prendre fin vers huit heures... qui se terminaient dans le sourire et la transpiration, à minuit passé. Je me souviens de l'exercice des petits pas et du titre de "l'équipe des beaux mollets" dont nous avait gratifiés Omar, suite au résultat de la première semaine de ce traitement.

Je me souviens d'un gros mot en espagnol dont j'ignorais la signification que j'avais lancé enthousiaste à la fin d'une anecdote par esprit de participation, et qui n'était pas passé, mais alors pas passé du tout.

Je me souviens d'une intransigeance poétique et de l'exigence d'un résultat professionnel, malgré notre manque d'expérience et notre besoin d'être pris par la main.

Je me souviens du costume nacré qui accompagnait la canne du maître sur le Boulevard des Philosophes à Genève quelques heures après sa naturalisation, juste avant notre tournée à la Comédie.

Je me souviens de nos fous rires face au concept de travailler son maquillage "en transparence", alors qu'on devait se peinturlurer presque tout le corps, doigts de pieds compris.

Je me souviens du plaisir et de l'angoisse de mettre un masque. Je me souviens des saluts en musique de notre spectacle à chaque fois que je veux écouter les Rolling Stones. Je me souviens du sentiment de fierté et de la sensation de plénitude physique à la sortie du plateau de ce spectacle.

Je me souviens de tout.

Cette expérience fut drôle, éprouvante, magique, cruelle, parfois injuste, et toujours très enrichissante... Nous étions dans la première année d'une formation de trois ans et ce fut une explosion fondatrice sur le chemin de ce métier que nous découvrions.

Aujourd'hui je peux mieux mesurer la valeur et la chance d'avoir pu partager la vie de cette troupe, d'avoir pu observer ces métiers réunis à notre service et d'avoir pu goûter à l'univers et au savoir-faire d'Omar Porras et de son Teatro Malandro.

Merci et bravo.

Sylviane Dupuis

Omar Porras : une leçon de théâtre

À Genève, où Omar Porras débarque au début des années 90, il est de bon ton d'afficher pour tout (et en particulier face à qui porte en soi un grand désir) cette distance ironique qui ne s'en laisse pas conter et qui s'accompagne en général d'un compatissant mais sans appel : « vous n'y arriverez pas ». Mais Omar n'est pas quelqu'un qui se laisse désarçonner. Quand il veut, il se donne les moyens de pouvoir, et il réussit. En témoigne aujourd'hui cette ascension irrésistible, des trottoirs de Bogota à la plus haute distinction suisse du théâtre.

À Genève donc, j'assiste en 1993, pelotonnée dans une couverture au fond du garage désaffecté qu'il squatte avec sa troupe depuis trois ans, à une *Visite de la vieille dame* si détonante, si inventive, si grinçante et pour tout dire si politique que, subjuguée, je ne peux m'empêcher de m'approcher du metteur en scène pour lui demander – jeune prof de littérature enseignant au très bourgeois Collège d'à-côté – de *venir*. Venir leur dire, à ces élèves que je m'efforce de rallier au théâtre, à sa force de questionnement et de subversion, ce que c'est que d'y croire et d'en faire *comme ça*.

Et il vient. Je n'ai jamais oublié cette “leçon de théâtre” improvisée. Il leur en parle comme d'une usine à rêves, qui permet tout à la fois de sonder l'âme humaine et de s'inventer. De la scène, il dit qu'elle est le seul lieu où l'impossible devient possible ; et de l'imagination, qu'elle est la matière propre à l'être humain, notre instrument de survie – et le seul pays « auquel on puisse accéder sans visa » ni argent… Il leur dit que chaque être humain est un monde en soi et qu'une seule chose compte vraiment : cultiver sa lumière. Il raconte l'enfance pauvre à Bogotà, l'exil en solitaire, son quotidien de clown de rue à Paris, et que la rue était son courage. Puis la création du Teatro Malandro, la nécessité de faire avec les autres, et la force

de l’amitié. Je me souviens avoir eu l’impression ce jour-là, en le quittant, de serrer la main à Molière.

Porras : une certaine façon de débarquer dans nos vies sans crier gare, et de nous obliger – comme la vieille Clara Zahanassian arrivant à Gülen – à répondre de nous. Le monde a fait de lui un saltimbanque, il veut faire du monde son théâtre, et n’a sûrement pas fini de nous surprendre.

Marie-Thérèse Bonadonna

Chaque geste peut déplacer une étoile

Lecture subjective de l'univers d'Omar Porras à la lumière de quelques écrits de Christiane Singer

En travaillant aux côtés d'Omar Porras pendant cinq ans, j'ai toujours été frappée de voir comment ce « sorcier de la scène »[1] cherchait en permanence à rendre l'ordinaire extraordinaire et ce, par un geste ou par un mot. Mais quelle est la vision du monde qui sous-tend cette façon de faire ? La lecture de quelques textes de Christiane Singer m'a permis d'entrevoir la cohérence de l'univers de l'artiste et la continuité qu'il y avait pour lui entre la scène et la rue, entre l'invisible et le visible, entre l'extraordinaire et l'ordinaire. Pourquoi ce détour par le biais d'une rencontre qui n'a jamais eu lieu, celle entre Omar Porras et Christiane Singer ? Le hasard des lectures est parfois bien étrange. Plongée dans le recueil *Où cours-tu ? Ne sais-tu pas que le ciel est en toi ?*[2], j'ai eu l'étrange impression que l'essayiste et romancière dépeignait la méthode et l'art de vivre du metteur en scène suisso-colombien.

La scène, espace sacré

On découvre assez vite que, pour Omar Porras, la scène est un espace sacré. Cela commence par des consignes concrètes : on ne mange pas sa pizza froide sur scène. D'une part parce que ça n'est pas respectueux de son propre corps, d'autre part et surtout parce que cela n'est pas respectueux de ce lieu incroyable, inouï, qui permet tant de merveilles. Sacré, oui, à l'heure de tous les athéismes et autres désenchantements, cet enfant de Bogota vous parle de sacré et de mystique, dans le sillon des grands maîtres du théâtre qui l'ont inspiré, comme Ariane Mnouchkine

1 Selon la formule utilisée par la journaliste Miruna Coca-Cozma dans son documentaire, *Omar Porras, sorcier de la scène*, RTS production (2009).
2 Christiane Singer, *Où cours-tu ? Ne sais-tu pas que le ciel est en toi ?*, Paris, Albin Michel " Livre de Poche", 2001.

ou encore Jerzy Grotowski. Il évoque très souvent l'importance des rituels, car ils permettent de tisser les liens entre le monde visible, horizontal, et le monde invisible – sa dimension verticale.

À leur manière, les acteurs sont des célébrants. En effet, c'est le comédien qui par son corps – muscles, viscères et organes – relie ces deux dimensions. Comment ? Prenons les séances de training intenses qui démarrent chaque jour le travail des comédiens pendant les créations : si elles constituent une véritable performance physique, elles permettent surtout de travailler à une "débanalisation" des gestes du quotidien pour les transformer en gestes remplis de sens, transformer le "simple" fait de marcher en un ensemble de signes qui raconte le personnage dans ce qu'il a de plus intime. Ensuite, le texte choisi est retravaillé dans un aller-retour constant entre le dramaturge et ce qui se passe sur le plateau, lors des improvisations. L'enchaînement de gestes se situe en dehors des logiques de l'ordinaire et nourrit l'imaginaire d'histoires où un geste peut ouvrir ou fermer une porte essentielle, favoriser ou détourner d'une rencontre capitale. Parmi les leviers dont peuvent se servir les comédiens, il y en a un qu'Omar Porras a beaucoup utilisé, le masque – véritable interface entre l'intérieur et l'extérieur, le visible et l'invisible. Y contribuent aussi les lumières, les sons, les décors et les accessoires. Je suis convaincue que cette construction d'un monde qui va puiser au plus profond, qui va tenter de tisser des liens entre l'ordinaire et l'invisible, entre l'extraordinaire et le visible, provoque ce chavirement de l'âme chez le spectateur. Ainsi l'on comprend bien, dans cette perspective, que le soin apporté aux moindres gestes relève d'une conscience permanente du fait que tout est relié selon les « coïncidences les plus secrètes et les plus banales. »[3] La scène, lieu de tous les possibles, nous invite à y croire et à cultiver un imaginaire qui donne une force folle, une fois revenus à la vie de tous les jours, à l'ordinaire.

3 Omar Porras, "Adieu les dieux", in *Omar Porras & le Teatro Malandro*, Nantes, joca seria "Les cahiers du Grand T" n° 15, 2010, p. 13.

L'hôtel, la rue, le café

Chez Omar Porras, si l'espace de la scène est sacré, les lieux considérés comme les plus modestes tels que les hôtels de tournée, le café ou la rue peuvent également devenir le creuset de l'inédit. J'ai été souvent fascinée par l'attitude d'Omar Porras vis-à-vis des gens qu'il croise, aussi bien dans les plus hautes sphères de la culture que dans les cercles plus modestes. En observateur de la nature humaine constamment aux aguets, il capte ce que les gens dégagent. Combien de fois l'ai-je vu, tout d'un coup, faire un geste inattendu ou poser une question de manière impromptue afin de casser un enchaînement habituel de gestes, pour favoriser les rencontres, car « tu ne sais jamais à quoi le fil que tu tiens est relié de l'autre côté, à l'autre bout. »[4] Et c'est probablement la pratique du théâtre comme lieu où l'ordinaire peut se transformer en extraordinaire qui l'invite à vouloir tout rendre spécial, unique, déroutant. Parfois, il va même au-delà, s'il sent que la personne est en appétit d'un ailleurs : il convie les gens à voir son spectacle, billet d'avion à destination d'un monde de rêves. Combien d'invitations Omar Porras a-t-il remis, à dessein, à des personnes dont il sentait qu'elles pouvaient être intéressées, notamment des employés d'hôtel ou de restaurant dont la douceur ou une lumière dans les yeux l'avait frappé. Combien de fois m'a-t-il demandé de prévoir des places et de réserver le meilleur des accueils à ces invités imprévus voire improbables !

Le théâtre, le présent et la vie

Le titre du livre d'entretiens avec Ariane Mnouchkine réalisés par Fabienne Pascaud, *L'art du présent*[5] suggère une sorte de quintessence du théâtre… mais aussi de la vie, telle qu'envisagée par Omar Porras et telle que la décrit Christiane Singer : « La vie ne tolère à la longue que l'impromptu, la réactualisation permanente, le renouvellement quotidien des alliances. Elle élimine tout ce qui tend à mettre en conserve, à sauvegarder, à maintenir intact, à visser au mur. »[6] Ainsi en ayant pris du recul, j'ai réalisé

4 Christiane Singer, op. cit., p. 45.
5 Ouvrage paru chez Plon à Paris en 2005.
6 Christiane Singer, op. cit., p. 40.

à quel point le compagnonnage avec Omar Porras m'a définitivement convaincue que rien n'est jamais figé et que « chaque geste peut déplacer une étoile »[7].

7 *Idem*, p. 45.

Guillaume Chenevière

L’air du large dans la création théâtrale romande

Porras n’est pas le premier à faire souffler l’air du large sur la création théâtrale romande.

C’est il y a un siècle que le vaste horizon a envahi nos scènes.

En 1915, venu de la lointaine Russie, Georges Pitoëff crée à Genève une entreprise théâtrale sans précédent. Dans une Suisse romande où, hors les tournées françaises, le théâtre ne connaît qu’un fragile début d’existence, Pitoëff monte dix pièces par an, parmi les plus grands textes du répertoire mondial, développe une pépinière de talents locaux, et réinvente l’art dramatique. Quand, au bout de six ans, faute de moyens financiers, il quitte Genève pour Paris, il emmène avec lui dix-sept comédiens suisses, dont Michel Simon, et laisse derrière lui un vide impossible à combler.

Après ce formidable ancêtre, Porras est le premier metteur en scène venu d’horizons lointains à s’implanter durablement en terre romande. En un siècle l’humus théâtral s’y est heureusement enrichi, autorisant une expérience pérenne.

Porras vient du monde latino-américain dont notre région découvre le théâtre au début des années 70, au sein d’une palette d’approches radicales, venues des horizons les plus divers : Pologne, États-Unis, Japon, Amérique latine… Dans ce contexte, le Grupo TSE de l’Argentin Alfredo Arias propose une abstraction radicale, construite avec une minutie obsessionnelle. La Salle Patiño de Genève (aujourd’hui port d’attache du Teatro Malandro de 2012 à 2014) fait alors découvrir ce travail au public romand et le Théâtre de Carouge en organise une rétrospective. Au même moment, toujours au Théâtre de Carouge, les Brésiliens de Pao et Circo, présentent leur version iconoclaste de *La Noce chez les petits-bourgeois* de Brecht, pleine de musique, de danse et de clowneries débridées.

Nul ne s'attend à voir s'acclimater dans l'hiver genevois ces fortes saveurs sud-américaines. C'est pourtant ce que réalise, vingt ans plus tard, le Teatro Malandro d'Omar Porras.

De Pao e Circo à Malandro, le fil conducteur n'est pas gratuit. Même manière de s'emparer d'un texte sans a priori, de faire fi des usages, de mélanger sans vergogne les codes culturels, d'utiliser à fond le corps, la musique, la couleur, le rythme… *La Visite de la vieille dame* de Malandro obéit au même programme et Pao et Circo se serait reconnu dans le concept du Malandro, voyou, vaurien, celui qui bafoue les conventions et ignore les sentiers battus.

Un autre lien rattache Porras aux découvertes des années 70 : son ouverture au monde qui le fait englober dans sa démarche aussi bien l'Amérique latine que l'Europe et le Japon. Le risque d'étroitesse du tissu local ne le menace pas. Ce qui n'empêche nullement son enracinement. Son retour, tous les dix ans, à la pièce helvétique par excellence qu'est *La Visite de la vieille dame* en témoigne, comme son labeur d'un quart de siècle dans notre région. « Genève, dit-il, est devenue avec le temps ma maison. »[1]

Aujourd'hui Porras prend en charge le Théâtre Kléber-Méleau, que Philippe Mentha a créé de ses mains et dirigé pendant plus de trente-cinq ans avec une fidélité exemplaire à une vision du théâtre qui le rattache en droite ligne au Théâtre de Carouge dont il est l'un des fondateurs et où soufflait puissamment l'esprit de Pitoëff…

À travers ce riche héritage, Porras est ainsi confronté au plus redoutable de ses devanciers. « On doit toujours au passé plus qu'on ne se figure ou qu'on voudrait se le figurer »[2], a écrit Pitoëff . Porras ne le conteste pas : « Nous essayons de puiser là où il y a tradition et mémoire ; nous ne devons pas seulement être les conservateurs de cette tradition, mais cultivateurs pour la faire grandir. »[3]

Entre le Géorgien né au XIXe siècle, baigné dans la grande tradition théâtrale russe, et l'enfant des rues du Bogota de la fin du XXe, trouve-t-on des passerelles ?

L'un comme l'autre a débuté dans une extrême précarité, faisant feu de tout bois pour réaliser ses spectacles. Tous deux abordent les plus grands textes et l'ont fait sans a priori. Pitoëff : « Il faut autant de mises en scène que de

1 Ghania Adamo, *Omar Porras, artiste sans frontières*, www.swissinfo.ch
2 Georges Pitoëff, dans André Frank, *Georges Pitoëff*, Paris, L'Arche, 1953, p.77.
3 Omar Porras, dans *ArtsLivres* no 49, 1er juin 2013.

pièces. Laissons vivre notre imagination, notre fantaisie et oublions les systèmes »[4]. Porras : « Il n'y a pas de formule, car chaque spectacle ayant une nature propre, il exige une implication différente »[5]. Tous deux attribuent une grande importance au rythme. Pitoëff : « Le rythme est le point de départ et le fondement de toute réalisation scénique. Je le sens en moi – dans mon âme et dans mon corps – comme un sens palpable »[6]. Porras : « Il faut inventer le rythme cardiaque du spectacle. Ce sont les comédiens qui découvrent la cadence et c'est à moi de l'orchestrer »[7].

Pitoëff a écrit que « l'être humain dans le domaine de la création est éternel, libre ; dans la vie quotidienne, il est limité, voué à la destruction »[8]; il voulait transfigurer la vie par l'art, par son art « sublime et victorieux » selon les qualificatifs de Rilke[9]. À défaut de se mesurer à cette aune d'exception, du moins est-il possible de se situer dans son sillage… Quand Porras parle de sa « révolte contre un art convenu»[10], du théâtre comme « acte de foi »[11], plongeant « dans l'imaginaire, que le phénomène social et culturel étouffe et réfute en nous »[12], il tient des propos que Pitoëff n'aurait pas désapprouvés.

Donnons le mot de la fin à un troisième metteur en scène venu d'ailleurs qui, fugitivement, a lui aussi débuté son aventure à Genève[13], Giorgio Strehler. Une phrase testamentaire qu'il nous a laissée pourrait servir de viatique à Omar Porras prenant les rênes de Kléber-Méleau : « Voilà un sens pour un nouveau théâtre d'art : le bonheur de se sentir humain, l'art contre l'inhumain, le mal, et toute la bassesse qui nous entoure à chaque instant. »[14]

4 Georges Pitoëff, dans André Frank, op. cit. p. 124.
5 Omar Porras, dans *ArtsLivres*, art. cit.
6 Georges Pitoëff, dans André Frank, op. cit. p. 19.
7 Sophie Eigenmann, *Arts-Scènes*, 2009.
8 Georges Pitoëff, dans André Frank, op. cit. p. 60.
9 *Idem*, p. 43.
10 Omar Porras, dans Ghania Adamo, doc. cit.
11 Omar Porras, dans *ArtsLivres*, art. cit.
12 *Ibidem*.
13 En 1945, sous le pseudonyme de Georges Firmy.
14 Giorgio Strehler, dans Myriam Tanant, *Giorgio Strehler*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 126.